د. محمد العمري

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر

أفريقيا الشرق

د. محمد العمري

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر

أفريقيا الشرق

المؤلف ـ **د. محمد العمري**

عنوان الكتاب

الموازنات الصوتية

في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية

نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر

رقم الإيداع القانوني: DL. 207-1999
ردمك: ISBN. 9981-25-133-x

أفريقيا الشرق ـ المغرب

159 مكرر شارع يعقوب المنصور ـ الدار البيضاء
الهاتف: 259504 022 ـ 259813 022 ـ فاكس: 440080 022
البريد الإلكتروني: E.Mail: afriqueorient@iam.net.ma

أفريقيا الشرق ـ بيروت ـ لبنان

ص.ب. 3176 ـ 11

هذا الكتاب؟

ملاحظتان:

1 _ ملاحظة مِنهاجية

أردت لهذا الكتاب أن يكون مساهمة في تحقيق مشروع ما انفكت الحاجة إليه تتأكد: مشروع تاريخٍ للأشكال الأدبية. وعلامة هذا التاريخ وشرطه تقاطعُ البنيوي والتاريخي، وتجاوب الإبداعي(الشعري) والوصفي(البلاغي).

فقبل أن نؤرخ لابد من أن نحدد موضوعَ التأريخ: ما هو موضوع مؤرخ الأدب؟ والواقع أن هذا السؤال قد غاب عن برامج ومناهج المقررات الجامعية في العالم العربي. وهذا حكم عام أحسست به عند إعداد الطبعة الأولى، منذ تسع سنوات، ولم أستطع التصريح به خوفا من الاستثناء، غير أن السنوات الأخيرة أتاحت لي معاينة الكثير من أحوال الجامعات العربية فتحول الإحساس إلى يقين. والدراسات القليلة التي حملت هم تحديث الكتابة بالمفهوم المنهاجي غير المستفز ظلت مهملة بل مبعدة في جو الاستسلام للتقليد: اجترار أخبار الشعراء ولوك الأمثلة البلاغية المكرورة.

2 ــ ملاحظة تقنية

صدرا القسمان المكونان لهذا الكتاب منفصلين (ضمن منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية. 1990 ــ1991)، حمل كل منهما جزءا من العنوان

المشترك بينهما الآن: 1) **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية**، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، و2) **اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي**، نحو كتابة تاريخ للأشكال الأدبية. وكان الفصل بينهما ـ بالرغم من إمكانه ـ أمرا اضطراريا، اقتضته ظروف النشر وقتها.

ومن المفيد، أن يعلم القارئ أن هذا الكتاب ذا الطابع التأريخي يتكامل، من حيث المجال المتناول، مع كتابنا: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية. (صدر سنة 1990 وحصل على جائزة المغرب للكتاب في نفس السنة). وهو كتاب تنظيري حاول "تنسيق" المادة البلاغية العربية في مجال التوازن الصوتي وتأطيرها نظريا، وتكميل جوانب النقص فيها بما تسمح به النظريات البلاغية الحديثة وتقتضيه بنية الشعر العربي القديم. وتنتمي هذه الأعمال كلها إلى أطروحة نال بها المؤلف دكتوراة الدولة في الآداب، من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1989، تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. وقد أدى هذا المدخل (من زاوية الأصوات والإيقاع) إلى دخول المؤلف في مشروع لإعادة قراءة البلاغة العربية في كتابه: البلاغة العربية: أصولها وامتداداته. ينتظر أن يصدر قبل الكتاب الحالي بالدار البيضاء عن إفريقيا الشرق سنة 1999.

القسم الأول

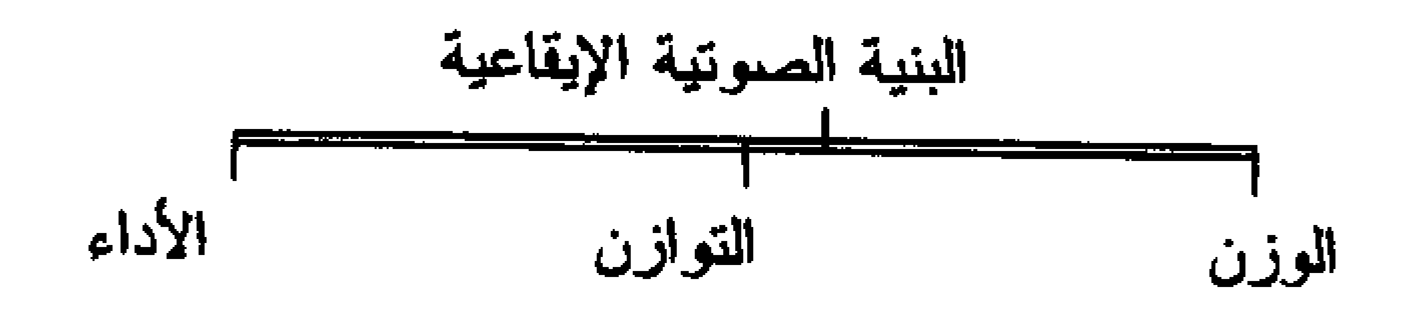
الموازنـات الصوتيـة

في الرؤية البلاغية

تقديم

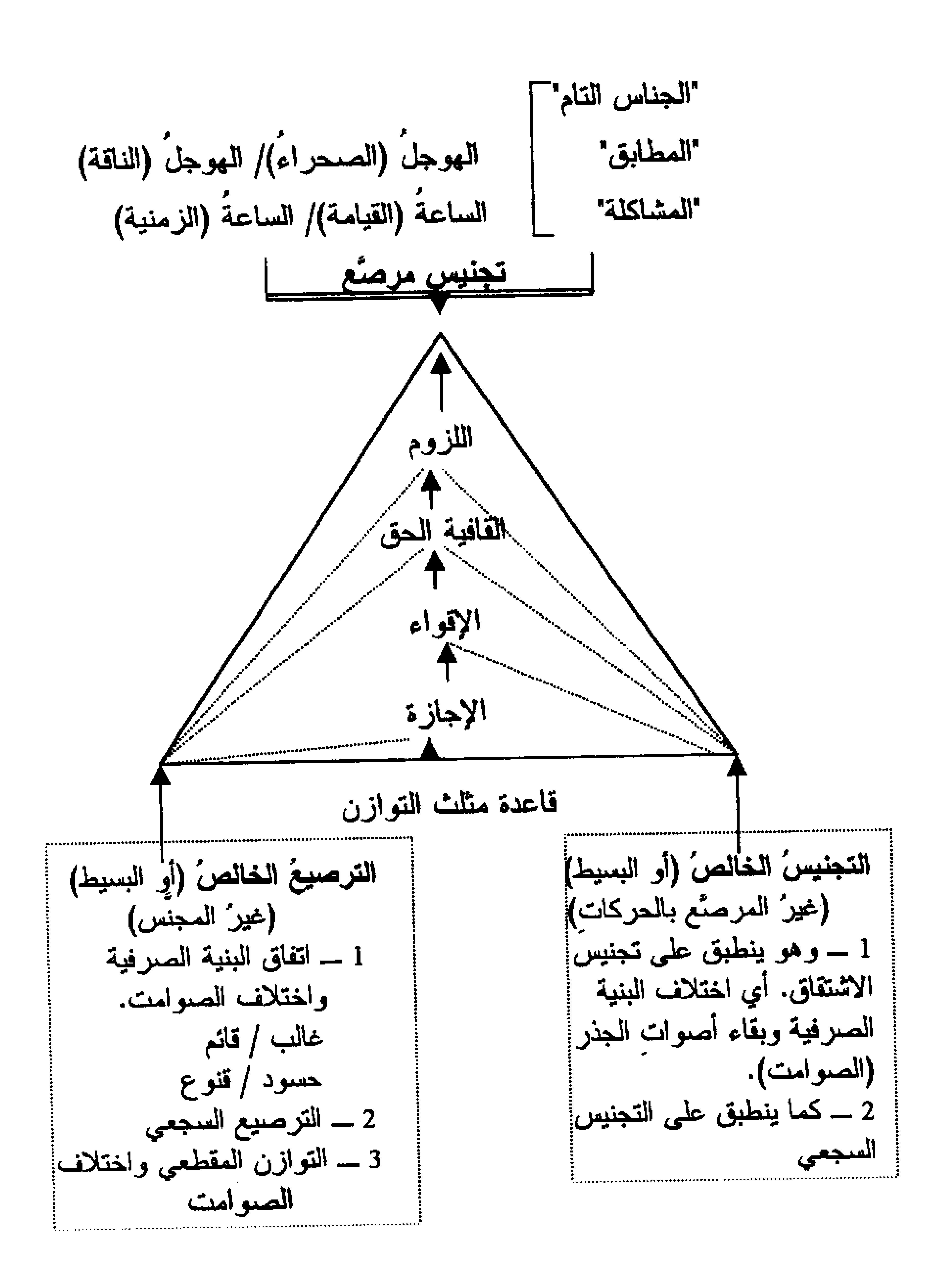
لابد من توضيح أولي لتصورنا للموازنات والتوازن الصوتي، فهذا التوضيح ضروري بالنسبة لمن لم يطلع على كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

يتكون المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر من ثلاثة عناصر أساسية، هي حسب التشجير التالي:



1 ـ **الوزن المجرد** القائم على المقاطع أو التفعيلات سواء كانت منتظمة أو حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، ويقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو فضاءُ المكونات الصوتية المجسَّدة المكونة للتوازن.

2 ـ **التوازن** أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغوية مشخصَّة، فهو عبارة عن تردُّد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالا وانفصالاً في مستويات من التمام والنقص حسب تعبير القدماء. وتشكل القافية جزءاً من هذا النظام باعتبارها تكرارَ صائت وصامت على الأقل، أما الاقتصار على أحدهما فيعتبر عيباً (الإكفاء أو الإقواء)، وإذا تجاوزت حدود الصائت والصامت صارت لزوم ما لا يلزم... الخ. وقد جسَّدنا التباعدَ والتقارُب بين المكونين الأساسيين للتوازن بالمثلث التالي الذي دعوناه مثلث التوازن:



3 ــ **الأداء** وهو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتـــأويل العناصر الوزنية والتوازنية وما يقع بينها من انسجام واختلاف في تفـــاعل مـــع

الدلالة اتساقاً واختلافاً (التضمين)، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف.

وقد اتضح من دراستنا لفاعلية الموازنات الصوتية في كتاب البنية الصوتية أن دراسة الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها، وأسئلة الأداء المؤوِّل لها، حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشرات النص المتكهن بمقاصد المؤلف. ويتم ذلك كله في إطار حوار بين الصوت والدلالة: بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة، وبين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية. فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة. وهو التعريف نفسه الذي أعطاه القدماء للتجنيس.

لقد أوضحنا كل ما يتصل بالفاعلية الصوتية في الشعر من خلال ثلاثة مباحث هي: الكثافة أوالتراكم، والفضاء، والتفاعل الصوتي الدلالي في كتابنا المذكور آنفا (تحليل الخطاب الشعري)، وسنحاول تكوين تصوُّر وخطاطة أولية لقراءة الشعر العربي صوتياً في القسم الثاني من هذا الكتاب: اتجاهات التوازن في الشعر العربي القديم، وسنحاول في القسم الأول إكمال الحلقة بتتبع موقف الموازنات في التراث البلاغي العربي محاولين الإجابة عن مجموعة من الأسئلة:

ـ لماذا اهتم بعض البلاغيين بالموازنات أكثر من غيرهم (خاصة البديعيين والنقاد)؟

ـ لماذا انصرف عنها بعضهم وعاداها البعض (بلاغيو الإعجاز ومنظرو الخطابة)؟

ـ ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل والمناسبة الدلالية لتكوين مفهوم ذي بعدين صوتي ودلالي؟

ـ ما هي ميكانيزمات إنتاج المصطلح التوازني؟

إلى آخر الأسئلة التي أجبنا عنها والتي لم نجب عنها والتي تطرح نفسها في أفق استراتيجية الدراسات نفسها، فواقع الدراسة البلاغية لا يوحي بأن هذه الدراسة مجرد دراسة تاريخية يحتسب أجرها عند الأرشيف، سيلاحظ القارئ المطلع على جهود البلاغيين والسميائيين المحدثين المختصين في دراسة اللغة الشعرية المتمكنين من التراث الشكلاني البنيوي أن هذه الجهود القديمة تصب في طاحونة الدرس الشعري الحديث وتحاوره من مواقع قوة سواء في تخصيصها للجانب الصوتي أو في تعميمها لمفهوم التعادُل الصوتي الدلالي[1].

ولابد من الإشارة في الأخير إلى أن استخراج موقع الموازنات في الرؤية البلاغية العربية وتبينها هو، في الوقت نفسه، كشف لبنية هذه البلاغة: ذلك أن موقع الموازنات إنما يتحدد بالمقارنة مع مواقع العناصر الأخرى المشتركة معها في تكوين الخطاب الشعري فالموقع الذي يخليه عنصر أو يطرد منه يحلُّه عنصر آخر لابد من إبرازه، وهذا ما جعل هذه الدراسة مفيدة كمدخل لقراءة البلاغة العربية، وهذا أمر لمسته من مناقشاتي لطلبتي في السلك الثالث، فحفزني للإسراع بنشرها، فإلى هؤلاء الطلبة وكل المبتدئين مثلي الباحثين عن مدخل لقراءة البلاغة العربية من زاوية مكوناتها أهدي هذا الجهد، الذي أرجو أن يكون مكملا لما نشرته في هذا الموضوع.

---

[1] ـ نحيل على بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، حيث تعتبر الموازنات مع الوزن والأداء أحد مستويي بنية اللغة الشعرية: الصوت والدلالة. كما نحيل على يوري لوتمان الذي جعل التكرار والاستعارة يقتسمان البنية الشعرية بل البنية الفنية كلها (La structure du texte artistique. P.129).

وحيث يحتل تقطيعُ المنظوم المرتبة الأولى في التكرار، يقول: "لقد سبق أن ذكرنا أن البنية الأساسية في المنظوم هي التكرار، وهذا ليس صحيحاً وحسبُ بل هو معروف عند الجميع، فنظريات الأدب على كثرتها تؤكد قيام المنظوم على تكرار من أنماط شديدة الاختلاف: تكرار وحدات تنغيمية (إيقاع)، وتكرار أسجاع متماثلة في نهاية الوحدات الإيقاعية (قافية)، وتكرار أصوات مجردة في النص (تجنيس)". نفسه 204.

الفصل الأول

(من القسم الأول)

المفهوم والمصطلح

1 ــ نحو الاصطلاح:

وردت كلمةُ موازنة في التراث البلاغي العَربي متأرجحةً بين النعتِ اللغـوي العام[1] والاصطلاح البلاغي المُحدَّد.

1 ــ ففي مستوى الاستعمال اللغويّ نجدُها وصفاً عامّاً لكلِّ كلامٍ لفظاً / أو معنًى.

2 ــ وفي مستوى الاصطلاح، يُمكن التمييزُ بين ثلاثة تصوراتٍ:

أ) اعتبارُ الموازنة باباً كبيرا من أبواب "علم البيانِ" بمعناهُ العام. نجـد هـذا التصورُ عند ابن أبي الحَديد في فصلٍ خاصٍّ عقده للحديث عنها. وهي تضـمُّ، عنده، المقابلة بين الصيغِ الصرفيةِ والتفعيلاتِ، إنها تُطـابق مفـهومَ الـترصيع عندنا (بل كما حددهُ قدامة نفسُه). يقول ابن أبي الحديد مُفرقـاً بيـن الموازنـة والسجع: "والموازنةُ أعمُّ من السجع لأن السجع تماثل أجزاء الفواصل لورودهـا على حرفٍ واحدٍ، نحو القريب والغريب والنسيب، ومـا أشـبه ذلـك. وأمـا الموازنةُ، فنحو القريب والشديد والجليل. وما كان على الـوزن، وإن لـم يكـنِ الحرفُ الآخرُ بعينه واحداً. وكل سجع موازنةٌ، وليسَ كلُّ موازنة سجعاً"[2].

ب) وقريب من المفهوم السابق اعتبارُ الموازنةِ توازناً غيرَ مسجوعٍ، وهـذا هو المفهومُ الذي حُدّد لها عند البديعيين المتأخرين[3].

---

[1] ــ تطرقنا إلى مفهوم الموازنةِ في المعجم ومفهومها الإجرائي في مقدمـة كتـاب تحليـل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر.

[2] ــ شرح نهج البلاغة 3/153-154. وهذا تعريف غير متداول عند البلاغيين الذين اطلعنـا على أعمالهم.

[3] ــ انظر ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير 386.

ج) اعتبارُ الموازنة نوعاً من المقابلة حين تُعتبر الأخيرةُ جنساً أعلى، كما هو شأنها عند ابن رشيق، وتضمُّ جانبا من البناء الصوتي. كما سيتضحُ فيها بعد.

هذا على الإجمال، أما إذا أردنا تتبع استعمال الكلمة ومشتقاتها والمجال المفهومي الذي تحركت فيه منذ البداية فإن أبا هلال العسكري يسعفنا بمادة مناسبة لاشك أنه استقاها من تياري البديع والبيان اللذين حاول الجمع بينهما في نسق واحد، فيظهر من خلال كلامه أن الموازنة كانت صفةً لمقومات صوتية هي: السجع والازدواج وكل مظاهر التوازن بين الصيغ والقرائن.

يشترط العسكري في السجع "أن يكون الجزآن متوازنين"[1]. و"أن تكون الفواصلُ على زنةٍ واحدة"[2]. ويعلقُ على ما تحقق فيه ذلك بقوله: "فهذا الكلام من جيد التوازن"[3]. ومن كلامه أيضا: "وينبغي أن تكون الفواصلُ على زنةٍ واحدة، وإن لم يُمكن أن تكون على حرفٍ واحد، فيقعُ التعادلُ والتوازن كقولِ بعضهم: اصبر على حرّ اللقاءِ، ومضضِ النِّزالِ، وشدة المِصاعِ، ومُداومة المِراس"[4]. "ومن السجع أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"[5].

يبدو من حديث العسكري أن مفهومَ التوازن صارَ الخاصيةَ الحاسمةَ المميزةَ للسجع، وأن قضية اتحاد الحرفِ في المقطع قد صارت حلية للسجع وليست

---

1 ـ الصناعتين 287.

2 ـ نفسه 289.

3 ـ نفسه 288

4 ـ نسه 289.

5 ـ نفسه 287.

جوهراً. على أن هناك تعليقاتٍ تدعو إلى الاعتقادِ بوجودِ فــــرقٍ بيــن الســـجع والموازنة، خاصة حين يردان معا وصفاً للبيتِ من الشعرِ، مثـــل قولـــه: "هـــذا البيتُ جيدٌ، وقد سلِم من سائر العيوبِ إذ لم يتكلّـــف فيــــه الســـجعَ ولـــم يتـــوخَّ الموازنةَ"[1].

وكما دُعمت الموازنة في كلام العسكري بالمعادلــــة، فقــد شُـــرحت كذلـــك بـــ"التوازي" يقول: "فهذه الفصولُ متوازيةٌ لا زيادةَ في بعـــض أجزائـــها علـــى بعضٍ"[2]، "وإن أمكن أيضا، (مع الازدواج والتوازن) أن تكونَ الأجزاءُ متوازيـــةً كان أجمل"[3].

واستمر استعمالُ **التوازن والتوازي والتعادل** وصفاً للألفاظ المركبةِ خاصـــةً عند أبي طاهر في قانون البلاغة[4] وابن الأثير في المثل السائر[5]، في حين مـــالَ بعض البلاغيين إلى رفع الموازنة إلى مستوى الاصطلاح. وهكذا جَعلـــها ابـــنُ رشيق جنساً وسطاً مُتفرعاً عن جنسٍ أعلى هو المقابلةُ. والموازنة عنده تضـــمُّ ـــ كما سبق ـــ جانباً كبيراً من المكونات الصوتية.

ومع هذا النقص في التصور الذي جعله يَفصل التقطيـــعَ والـــترصيعَ عـــن الموازنة، فإن اتجاهه مُهمٌّ بالنسبة إلينا. فهو الوحيدُ، فيما نعلم، الذي وسَّع مفـــهومَ الموازنة إلى حدِّ استيعابِ عدَّة مكونات صوتية، أي جعله جنساً متوسطاً مولَّداً.

---

[1] ـــ الصناعتين 421، وهذا يدل على الإحساس المبكر بما سيميل إليه البلاغيون المتـــأخرون من ربط الموازنة والتوازن بالترصيع.

[2] ـــ الصناعتين 287.

[3] ـــ نفسه 288.

[4] ـــ قانون البلاغة 28-29.

[5] ـــ المثل السائر 378/1 وانظر كذلك الفوائد الغياثية 282.

ولم يتحْ لهذا المصطلح أن ينموَ، بعد ذلك، ويفرضَ نفسه ليكون أصلاً تتولّد عنه جميعُ المقوماتِ الصوتية القائمةِ على تعادلِ الأطرافِ وتقابلها، فقد أدركته النزعةُ البديعيةُ التجزيئية التي فتّتتْ التوازنَ الصوتي إلى أبوابٍ صغيرة لا تفصلُ بينها فواصلُ حقيقية، ولا يصلُ بينها رابطٌ وظيفيٌّ أو بنائي. ولا أدلَّ على ذلك من الضيق والحرج الذي أصبحت هذه الكلمةُ تعانيهما عند ابن أبي الإصبع، إذ تُنازعها كلماتٌ مثل التجزئة والترصيع والمماثلة في تُخومٍ لا تتبيَّنُ معالمُها[1]. كما أن صفة "المتوازن" قد اتجهت عند البلاغيين المتأخرين إلى نوعٍ من أنواع السجع[2].

* * *

ومهما توسعَ مفهومُ الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب فإنهُ لا يعدو التعادلَ والتقابلَ بين الأنساقِ الزمنية القائمة على الكمِّ المجرد (الوزن العروضي)، أو الكم المشخَّص المتجلي في الأنساقِ الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد، ولم يشمل جانبَ التماثل الجرسي التجنيسي إلا في نطاقٍ ضيق، أي باعتباره حليةً للترصيع والسجع.

ونحنُ في عملنا هذا ــ ولا مُشاحةَ في الاصطلاح ــ نستثمرُ معنى التعادُل والتقابلِ في أصل كلمةِ "الموازنة" لنجعلها تتسعُ أيضا لأنواع "التجنيس" الذي

[1] ــ تحرير التحبير 386.

[2] ــ الشهاب محمود، حسن التوسل.

يقوم، هو الآخر، على توازن طرفين لُغويين في صوامتـــهما، ووقوعـــهما فـــي مواقع متقاربة تحقق المقابلة.

وترجع مشروعيةُ عملنا إلى كونِ العُنصر الصوتيّ فـــي الشـــعر ـــ مـــهما تعددت تجلياته ـــ يعودُ إلى جوهرٍ واحدٍ وهو التوازنُ، بالمعنى الذي حدَّدنـــــاه[1]. ويمكن التأكدُ من ذلك باستعراضِ المصطلحات التي استعملها القدماءُ في التعبـير عنها. وهي ترجعُ إلى أمرين:

1 ـــ تكافؤ طرفين وتناظرُهما في نوع الحركاتِ والسكناتِ والمـــدّ. كليـــاً أو جزئياً: (الترصيع).

2 ـــ تكافؤهما وتناظرهما في أنواع الصوامتِ، مع تناظر الحركاتِ أو عـــدمِ تناظرها كلاً أو جزءاً: (التجنيس).

فبوسعنا أن نضعَ هذه المصطلحاتِ في ثلاثِ خانات حســـبَ دلالتـــها التـــي وظِّفتْ من أجلِها، كلُّ خانة تندرجُ تحت مفهوم عامٍّ مشتركٍ:

1 ـــ **مفهومُ وجودِ طرفين متكافئين**. والمُصطلحـــــاتُ الدالـــةُ عليـــه هـــي: الموازنة، والتوازن، والمماثلة، والمتوازي، والمقابلـــة والمناســبة، والتناســب، والتجنيس، والمطابق. وندرج ضمن هذه الحالة مصطلحاتٍ غير صريحة الدلالةِ على التوازنِ وهي حسنُ الرصفِ والانسجامُ والسجعُ.

2 ـــ **انقسامُ وحدةٍ إلى أجزاءٍ** تحتفظُ ببعض خصوصيـــاتِ الأصـــلِ فيظـــلُّ بعضُها ناظراً إلى البعض الآخر. ومنها التقسيم والتجزئة والتقطيع والتشـــــطيرُ والمشطرُ والازدواجُ والتوأمُ وتشابه الأطراف.

---

[1] ـــ في كتاب تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية: المقدمة.

3 ـ وُرُودُ وحدةٍ، أو وحداتٍ ذواتِ خصوصياتٍ متماثلـةٍ مرتيـن فـأكثر، ومنها التكرارُ والتكريرُ والتعديدُ. ونلحقُ بذلك مفهومَ الرجوعِ إلى طرفٍ سَـبَقَ ذكرهُ في مكانٍ معيَّن من الوحدة الإيقاعية مثل التَّعطُّفِ والمُجنَّحِ وردِّ الأعجـازِ على الصدور.

إن هذه المفاهيم كفيلة بأن تعودَ بذِهنِ متأملي الصناعة الصوتية فـي الشـعر إلى عوالمَ مُشابهةٍ، تقومُ هي الأخرى على تكافؤ الأطراف وانقسامِ الكُـلِّ إلـى أجزاءٍ متناظرةٍ، خاصة عالمَ الحلي والسَّبائك بأحجامها وألوانـها. (فالعلاقـات الترصيعية علاقات كمية: تناظر وحَداتٍ زمنيةٍ، في حين أن العلاقاتِ التجنيسيةِ هي علاقات تلوينية، ومن هنا يتكاملُ الجانبان عند التقائهما). والذي يهمنا هنـا هو استعارةُ الألفاظِ الخاصةِ بالحلي و السبائك للدلالة على الصناعـةِ الصوتيـة التوازنيةِ. من هذه الألفاظِ التي سمت إلى مستوى الاصطلاح:

1 ـ الترصيع والمرصع و التسميط.

2 ـ التطريز و التفويف و التوشيح.

و من النعوت التي لم تسمُ إلى مستوى الاصطلاحِ لتدلَّ على مقوم بعينه، بـل تدلُّ على المردوديةِ التوازنية للمقومـاتِ الصوتيـة المختلفـة حسـنُ السـبكِ والإفراغِ، قالَ الجاحظُ: " أجودُ الشعر ما رأيتهُ متلاحمَ الأجزاءِ سهلَ المخـارجِ فتعلم بذلك أنَّه أُفرِغَ إفراغاً واحداً، وسبكَ سبكاً واحداً، فهو يَجري على اللسـانِ كما يجري الدِّهانُ"[1]. ومنها الوَشيُ[2] والحياكةُ[3]. وتشبيهُ الشعر بالحُلل[4] والـبُرود[1].

---

[1] ـ البيان 67/1 ، العمدة 257/1.

[2] ـ انظر البيان 222/1-223.

[3] ـ العمدة 128/1.

[4] ـ البيان 355/1 والعمدة 227/1.

وإذا كانت الصناعةُ الشعرية ذاتُ الطبيعة اللفظية / الصوتية شبيهةً بالحياكةِ والوشي فمنَ الطبيعي أن يُفكرَ في إنشاءِ دارِ طرازٍ لها، وهذا ما بادرَ إليهِ ابنُ سناء المُلك فعلاً[2].

ويمكنُ أن نُشيرَ هنا أيضاً إلى التسميةِ الأولى للتجنيسِ عند ثعلب أي المُطابق، وكيف خُصص بعدَهُ، ليَدل على ما تَطابَقَ طرفاهُ. نصلُ من كل الملاحظاتِ السابقةِ إلى أن المقوماتِ الصوتيةَ في البلاغةِ العربيةِ تعودُ ــ **مهما تنوعت ــ إلى أصل واحدٍ وهو: الموازنةُ بين طرفينِ يتناظرانِ كلياً أو جزئياً في عناصر تكوينِهما الصوتي.**

ونحنُ نحصرُ اهتمامنا في الموازناتِ الترصيعيةِ والتجنيسيةِ إجرائياً لا منهاجياً، وإلا فالحديثُ عن الأوزانِ العَروضيةِ أكثرُ إسعافاً في هذا المجالِ. فالموازناتُ سلَّم كثيرُ الدرجات[3]، منها:

1 ــ الموازنةُ بين الصوائتِ، أي بين أنواعِ المد وأنواع الحركاتِ (الترصيع).

2 ــ الموازنةُ بين أنواعِ الصَّوامتِ (التجنيس).

3 ــ الموازنة بين الحركاتِ والسكناتِ (التفعيلات والأوزانُ العروضية).

4 ــ الموازنةُ بين مقاطعِ القصيدةِ كما في الموشحات مثلاً، بين الأقفالِ والأبياتِ.

---

[1] ــ البيان 222/1.

[2] ــ انظر دار الطراز 52، وفي ديوان حسان 189 (ط1976):

وَأخي من الجنّ البصيرُ إذا حَاكَ الكلامَ بأحسنِ الحِبَرِ

وفي شرح الديوان (ط.1981): "حالَ الكلامَ" أي حلاه وزينه. والحِبَر: الوشي.

[3] ــ انظر أنواع التكرار الشعري عند يوري لوتمان في:
La structure du texte artistique P. 128-129.

وقد نتحدثُ عن التوازنِ داخلَ الكلمةِ المفردةِ إذا كانت من الطوالِ مثل "دهدق" فإن التوازن بين طرفيها: (د هـ) وَ (د ق)، هو الذي يُكسبها رونقا، ويخفّف من ثقلها حسب ما جاء في كتاب العين للخليل[1].

وسعياً لإدماجِ هذه البنيةِ الفرعيةِ في بنية أعمٍّ سنحاول، فيما يأتي من حديثٍ، البحثَ في التوازنِ باعتباره جزءاً من مكونٍ شعري عامٍّ يَتجاوزُ المُستوى الصوتي بتجلياتهِ المختلفةِ إلى المستوياتِ الدلاليةِ والتركيبية؛ نستكشفُ ذلكَ عند البلاغيينَ العرب القدماء، ونُحيلُ على مفهومِ التوازي في الشعريةِ اللسانيةِ الحديثةِ، التي أولَتْ هذا الجانبَ اهتماماً كبيراً.

2 ـ في النسق العام : الصوتي الدّلالي

اتجهَ بعضُ البلاغيينَ العرب إلى البحثِ عن مفهومِ التوازنِ والتناسب في مستويات مختلفة صوتيةٍ ودلاليةٍ. نجدُ هذا الاتجاهَ بارزاً عند نقادِ وبلاغيي القرنِ الخامسِ وما بعدهُ. نذكرُ منهم ابنَ رشيق (ت 463هـ) وابن سنان (ت466هـ)، دون أن ننكر وجودَ بوادرَ دالةٍ سابقة لهذا العصر، كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري نفسه (ت 395هـ). فمع هؤلاءِ البلاغيين ظهرتْ نزعةُ التركيبِ في هذا المجالِ، وستتغذّى فَلسفياً لتصلَ إلى أقوَى صُورِها صَرامةً عند حازم المنهاج والسّجلماسي في المنزع البديع. ولا غرابةَ، فإن الفلاسفةَ المسلمينَ أنفسَهم قد خاضوا في المَوضوعِ وقدَّموا تصوراً تركيبياً بالنسبةِ للبلاغيينَ ذوي النُّزوعِ الفلسفِي.

وإلى جانبِ هذا التيارِ المُركّب هناكَ تيار مُجزئٌ. هو الذي سارَ فيه أصحابُ البديعيات وسنعرض له.

---

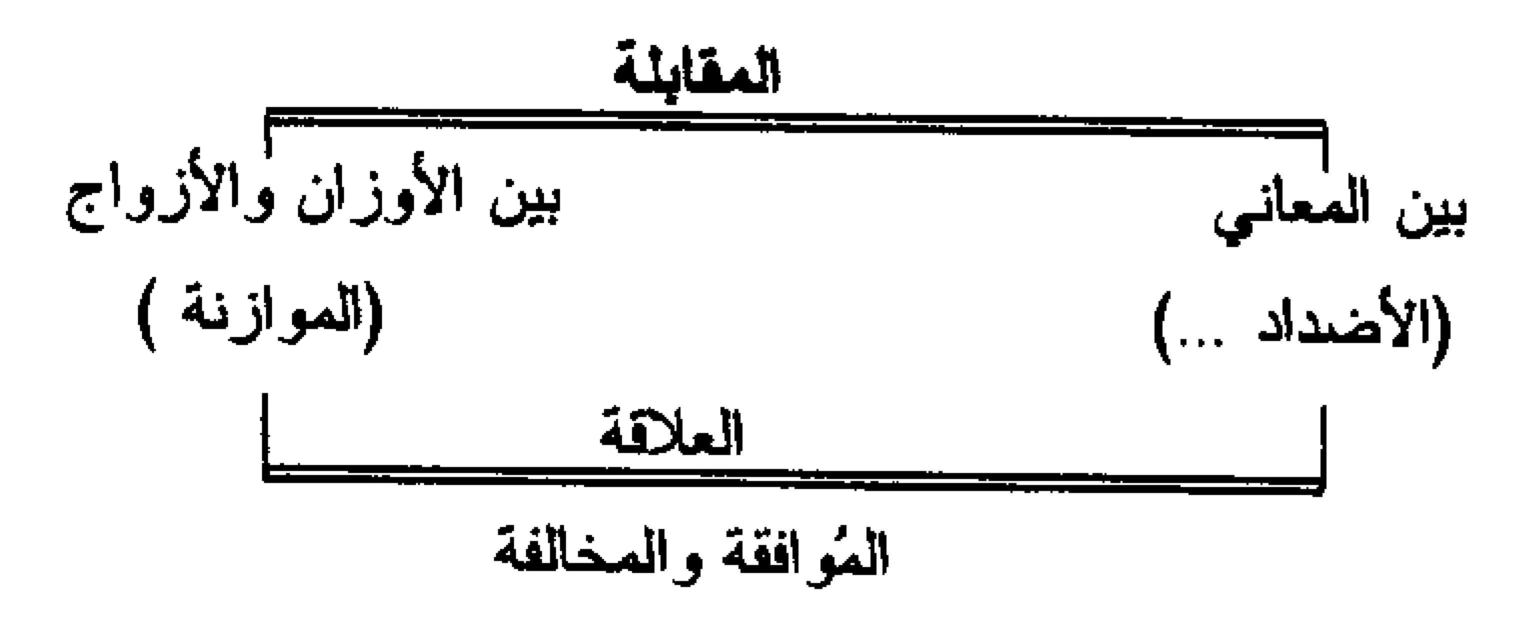
[1] ـ الخليل كتاب العين 1/60 -61.

المقابلة:

إن أحدَ المفاهيمَ المولّدة عند ابن رشيق هو مفـــهومُ المقابلـــة، فـــهي تضـــمُّ عناصرَ دلاليةً وعناصر صوتية. ويقومُ التناظرُ فيها على الموافقـــةِ والمُخالفـــةِ، مع مراعاةِ الموقع في التقديمِ والتأخيرِ. فَـــ "أصلُها (أي المقابلة) ترتيبُ الكــــلامِ على ما يجبُ، فيعطَى أولُ الكلامِ ما يليقُ به أولاً، وآخرُه ما يليـــقُ بـــه آخـــراً. ويُؤْتَى في المُوافقِ بما يوافق، وفي المخالفِ بما يُخالف"[1].

وأجلى صورِ المقابلةِ الدّلالية ما كانَ بين الأضدادِ، قال: "وأكثر مـــا تجـــيءُ المقابلةُ في الأضدادِ"[2].

أما المقابلةُ الصوتيةُ فتكونُ في الأوزانِ والازدواجِ ويخصُّها بمصطلحٍ مُمـــيِّز ملائمٍ لها هو: الموازنةُ، وكلامُه في ذلك جليّ: "ومن المقابلةِ ما ليسَ مخالفـــا ولا موافقاً، كما شرطُوا، إلا في الوَزنِ والازدواجِ فقط فيُسمى حينئذٍ مُوازنة"[3].



---

[1] ـــ العمدة 15/2.
[2] ـــ نفسه 15/2.
[3] ـــ نفسه 20/2

ويبدو هنا أن ابن رَشيق يَجعلُ مركزَ المقابلةِ هو الدلالـــةِ، ثــم يلحــقُ بــها الموازنةَ الصوتيةَ بالتبعيةِ والاشتراكِ في مفهومِ الموافقةِ والمخالفةِ.

وهو في ذلكَ بخلافِ ابن سنان، الذي يبدو ميـــالاً ــ فــي اســتعمالِ كلمــةِ "مناسبة" ــ إلى الجانب الصوتي المُتوازنِ في الجَرسِ والمقدار، ثم ألحـــقَ بـــه الجانبَ الدلالي لِما في المقابلاتِ الدلاليةِ من معنى التناسب. ومنطلقُ ابن ســـنان من الأصوات وتقديمِه للفظِ يفسرُ اختيارَهُ، في حين يحتاجُ مَوقف ابن رشيقِ إلــى تأملٍ، وربما كان تابعاً في عملِهِ لتصور العَسكري، الذي ســبقه إلــى اســتعمالِ المقابلةِ باعتبارِها مُكوناً يَشملُ عناصر صوتية وأخرى دلالية، يقول العَســـكري في ذلك:

"المقابلةُ إيرادُ الكلامِ، ثم مقابلتُه بمثلِه في المَعنى واللفظِ على جهةِ الموافقـــةِ أو المخالفةِ. فأما ما كان منها في المَعنى، فهو مقابلةُ الفعل بالفعلِ ... مثالُه قــول الله تعالى: "فتلك بيوتُهم خاويةٌ بما ظلموا"[1] ومنه:

وَ مَــنْ لَــوْ أرَاهُ صَادِيــاً لَسَـــقَيْتُهُ	وَمَنْ لَـــوْ رَآنِـي صَادِيــاً لَسَـقانِي
وَ مَــنْ لَــوْ أرَاهُ عَانِيــاً لَفَدَيْتُـــهُ	وَمَــنْ لَوْ رَآنِــي عَانِيــاً لَفَدَانِـــي

"فهذه مقابلةٌ باللَّفظ والمعنى، وأمَّا ما كانَ منها بالألفاظِ فمثل قول عَدي:

ولَقَدْ تَبِيــتُ يَــدُ الفَتَــاةِ وِسَـــادَةً	لِي جَاعِلاً إحْدَى يَــدَيَّ وِسَادَهَـــا"

وكثيراً ما كانَ المثالُ عند البلاغيين الأدباءِ مثل ابن رشـــيق أقــوى دلالـــةً وأكثر تمثيلاً لما يريدون. ولذلك سنحاولُ تحليلَ بيتٍ مثّل به للموازنـــة، لنــبرزَ مجموعَ إمكانيات الموافقةِ والمخالفةِ التي رشّحت هذا البيتَ، وقدَّمتْه على غـيره.

---

[1] ــ الصناعتين 371-372.

البيت لأبي الطيب المتنبي:

نَصيبُكَ فــي حَيَاتِــكَ مِــنْ حَبِيــبِ   نَصيبُــكَ في مَنَامِــكَ مِــنْ خَيَــالِ

فالنظرةُ الشموليةُ إلى البيتِ ككلٍّ تسمحُ بتميــيزِ بنيتيــن كبــيرتين إحداهمــا مُوافقةٌ، والثانيةِ مُخالفةٌ بالنظر إلى الأولى، بنيةُ الموافقةِ هي:

الشطر 1: نصيبُك في ...... من ......

الشطر 2: نصيبك في [......] من [......]

وبنية المخالفة هي:

.... حياتك ......حبيب

.... منامك ... خيال

فالبنيةُ الأولى تشكلُ أرضيةً تسعى إلى زرعِ السكونِ في البيتِ، فــي حيــن تكوِّنُ البنية الثانية تحريكاً وخلخلةً لذلك السكونِ. ومن هذه المخالفةِ تنشأُ الفاعليــةُ الإيقاعية.

أما إذا انتقلنا من العُمومِ إلى الخصوصِ فسنجدُ في بنية الاختــلاف ــ فــي مستوى بنائها الداخلي ــ تشاكلين:

الحياة والحبيب

(وَ) النوم والخيال

فهناك إذن موافقةٌ بين الحياة والحُب، وبين النوم والخيالِ.

وهناك مخالفةٌ قويةٌ بين الحياة والنومِ، باعتبار النوم أخا للمــوت، كمــا هــو شائع بين الناسُ، فهما بهذا الاعتبار ضِدانِ. ومخالفةٌ يقويها السياقُ، بين الحبيــبِ والخيالِ.

ثم هناك موازنةٌ صوتية ترصيعيةٌ (وتقطيعية وزنية)، يمكن تشخيصُها على الشكل التالي:

حياتك :	ح	—	ي	ـَ	ت	ـِ ك —	= مفاعل
مَنامك :	م	—	ن	ـَ	م	ـِ ك —	= مفاعل
حبيبِ (ن) :	ح	—	ب	ـِـ		ـِـ	= فعول
خيالِ (ن) :	خ	—	ي	ـَ		ـِـ	= فعول

فهناك نزوعٌ شديد إلى المُوافقة الزمنية الكمية القائمةِ على الترصيعِ والوزنِ، وهناك مخالفةٌ مؤزّمة تضطلعُ بها الصوامتُ التي تريدُ أن تصلَ إلى أقصى درجاتِ الاختلافِ. ولا نريدُ أن نتجاوزَ هذا الحدَّ للربط بين بنيةِ المقابلةِ ومضمونِ البيتِ، فذلكَ جَلي.

التقسيمُ :

وقَسيمُ المقابلةِ عند ابن رشيق "التقسيمُ" فهو الآخرُ ذو شقين: دلاليٌّ وصوتي. وكان بوسْع ابن رشيق أن يُدمِج أحدَهما في الآخر ليكونا مفهوماً واسعا شاملا، ولكنه لم يفعل. وربما كان له عُذره فيما يخصُّ التمييزَ بين المقابلةِ الدلاليةِ والتقسيمِ الدلاليّ لقيامِ المقابلةِ على التضاد، وما إلى ذلكَ، في حين أن العلاقة بين أجزاءِ التقسيمِ لا تسمو إلى هذا المستوى. فالتقسيمُ هو "استقصاء الشاعر جميعَ أقسامِ ما ابتدأ به"[1] ويمثل لذلك بالبيت المشهور لنصيب:

فَقالَ فريقُ القَوم: لا، وفَريقُهم: نعم، وفريقٌ قالَ: ويحك ما نَدري

---

[1] ـ العمدة 20/2.

وعلى منوالِ إلحاقِ الموازنةِ بالمقابلةِ يُلحق التقطيعُ بالتقسيم: "ومـــن أنـــواعِ التقسيمِ التقطيعُ"[1] كما يُلحق به الترصيعُ: "وإذا كان تقسيمُ الأجزاءِ مَســـجوعاً أو شبيهاً بالمسجوعِ فذلك هو الترصيعُ عند قدامةَ"[2].

التقسيم

(دلالي) (صوتي)

استقصاءُ المعاني

تقطيع ترصيع

والتقطيعُ ــ حسبَ المثالِ الذي أوردَه ــ هـــو تقسـيم الشـطرِ تقسـيماً عروضياً، أي بناؤه على التامِّ والمشطورِ دونَ تقفية. كما في البيتين:

وَلِلَّهِ عَيْنـــا مَـنْ رأى أهْـلَ قُبَّـةٍ أضرَّ لِمَنْ عَـادَى، وَأكْـثرَ نَافِعـا
وأعْظَـمَ أحْلامــاً، وَأكْبـرَ سَيـداً وأفضلَ مَشْفُوعــاً، إليــهِ وشَافِعـا

ولم ينتبهْ إلى أن أكثرَ هذه القرائنِ مسجوعٌ بالمدِّ أو نونِ التنوينِ:

أضرَّ لمن عـــادَى
وأكثر نافـــعَ (نْ)
وأعظمَ أحـــلامَ (ن)
وأكبرَ سيـــدَ (نْ)
وأفضل مشفـوعَ (نْ)

ومن هنا يكونُ تفريقُه بين التقطيعِ والترصيعِ غيرَ جوهريٍّ، فـالتقطيعُ هـو، عندنا، أحدُ أنواعِ الترصيعِ.

---

[1] ــ العمدة 25/2.

[2] ــ نفسه 26/2.

وقد يُفهمُ من كلامِ ابنِ رشيق أنّ الأمرَ يتعلقُ بمستوياتٍ من التقسيم تتميزُ حسبَ ما تحتويهِ من صنعةٍ، فإن خلاَ استقصاءُ المعاني من توازنِ الأجزاء صوتيا فذلك تقسيمٌ، وإن توازنت أجزاؤه صارَ تقطيعاً، والتقطيعُ يصيرُ ترصيعاً بسجعِ مقاطِعه، وليس الأمرُ، فيما يبدو، بهذه التراتبية، فليس كلُّ ترصيعٍ تقطيعاً، للطبيعةِ العروضيةِ للتقطيعِ. وليسَ من الضروريِّ أن يقومَ الترصيعُ على تقسيمٍ معنويٍّ. ثم إن إشارةَ المؤلفِ إلى إمكانِ اجتماعِ التقسيمِ والترصيع في بيتٍ واحدٍ يَدلُّ على فصله بينهما وإحساسِه بإمكانيةِ تحقُّق كلٍّ منهما في انفصالٍ عن الآخر. والبيتُ الذي يجتمعانِ فيه هو قولُ توبةَ بن الحمير[1]:

لَطيفَاتُ أَقْدَامٍ، نَبِيلاَتُ أَسْوُقٍ، لَفيفَاتُ أَفْخَاذٍ، دِقَاقٌ خُصُورُها

فقد تحققَ هنا تتبعُ المعاني في قرائنَ متوازية. وأكثرُ أمثلتِه على هذا السبيلِ.

ونستنتجُ من الأمثلةِ السابقة أن الجانبَ الصوتيَّ في **المقابلةِ والتقسيمِ** عند ابن رشيق شيءٌ واحدٌ: فالموازنةُ والتقطيعُ والترصيعُ مَظاهر لواقعةٍ أسلوبيةٍ واحدةٍ. هي التناسبُ في المقدارِ.

وربما رجعَ تفريقُ ابنِ رشيقٍ بين المقابلةِ والتقسيمِ إلى حرصِه على تسجيلِ كلِّ ما انتهى إليه من معارفَ بلاغيةٍ من قنوات مختلفة، بمصطلحاتٍ متنوعةٍ. ومن هنا بَدا معاصرُه ابنُ سنانٍ الخفاجي أكثرَ انسجاماً في هذا الصددِ حين رتَّب جميعَ المكوناتِ الصوتيةِ تحتَ مفهومِ المناسبةِ بين الألفاظِ.

ابنُ سنان : المناسبة والتناسب

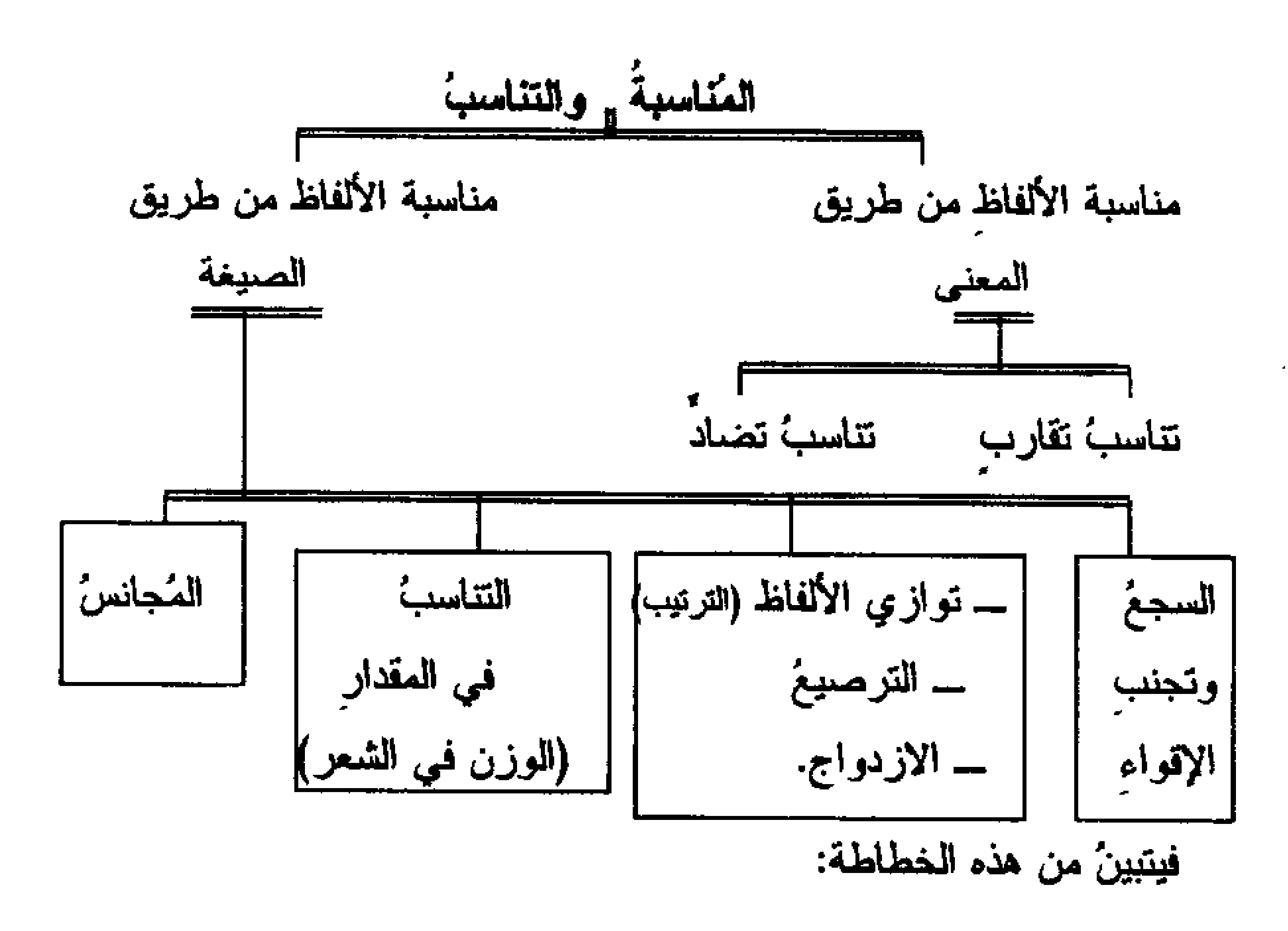
المناسبةُ هي أحدُ المفاهيمِ الكبرى المُولَّدة، أو هي حسبَ المفاهيمِ المنطقيةِ

---

[1] ــ العمدة 28/2.

الموظفةِ عند بلاغي آخر (السجلماسي) جنسٌ أعلى، تتفرعُ عنه أجناسٌ وسطى وفروعٌ دنيا. ويكسبُ كلامُ ابن سنانٍ انسجاماً بانطلاقِه من اللفظِ في معناه وبنائه الصوتي، يقول في ذلك: "من شروطِ الفصاحةِ المناسبةُ بين اللفظينِ من طريق الصيغةِ، والمناسبةُ بينهما من طريق المعنى ..."[1].

وانطلاقاً من هذا النص ومن مَجموعِ النصوصِ التي تناولَ فيها ابن سنان المناسبةَ ببُعديْها الدلاليِّ والصوتيِّ أمكنَ أن نضعَ الخطاطةَ التالية، وهي تُيسِّرُ إدراكَ نسقه مَرةً واحدةً.



فيتبينُ من هذه الخطاطة:

1 ــ أن المناسبة ذات مُستويين: صوتيٌّ ودلاليٌّ.

2 ــ أن المستوى الصوتي يتسعُ ليشملَ جميعَ أنواعِ الموازناتِ الترصيعيةِ

[1] ــ سر الفصاحة 169.

والتجنيسيةِ. بل يعدو المُوازنات لِيشملَ الوزنَ العَروضيَّ والتـوازيَ الـتركيبي. ونوردُ هنا أهمَّ النصوصِ التي تبينُ وجهةَ نظره:

أ) مستوى التجنيس:

ـ "ومن التناسب بين الألفاظ المجانس"[1].

ـ "ومن المناسبةِ بين الألفاظ في الصيغِ السجعُ والازدواجُ، ويُحـدُّ السـجع بأنه تماثُل الحروفِ في مقاطع الفصولِ"[2].

والذي يَهمنا من هذا الكلامِ هو السـجعُ ـ حسـب هـذا التعريـف ـ أمـا الازدواجُ فيندرجُ ضِمن الترصيعِ، أي التوازن في المقدار. والسـجعُ باعتبـارهِ تماثلا للأصواتِ في مقاطع الفصول نظيرُ القافيةِ في الشعر.

ـ "ومن تناسب القوافي تجنبُ الإقواءِ فيها"[3].

ب ـ مستوى الترصيع:

ـ "ومن التناسب أيضا الترصيع"[4].

ـ "ومن المناسبةِ أيضاً التناسبُ في المقدارِ، وهـذا فـي الشـعرِ محفـوظٌ بالوزنِ، فلا يمكنُ اختلافُ الأبياتِ في الطولِ والقِصرِ..."[5].

---

1 ـ سر الفصاحة 193.

2 ـ نفسه. 171.

3 ـ نفسه 185.

4 ـ نفسه.

5 ـ نفسه 192.

ويمكنُ أن يُحفظ هذا التناسبُ أيضاً بتناظرِ الألفاظِ وتوازيها:

ــ "فمن التناسبِ أيضاً حَمْلُ اللفظِ على اللفظِ في الترتيبِ ليكونَ مـــا يرجـــعُ إلى المقدَّمِ مُقدماً، ما يرجعُ إلى المؤخرِ مؤخراً"[1].

ويمكننا بعد هذه القراءةِ إعادةُ ترتيبِ موادّ "مناســـبةِ الألفــاظِ مـــن طريـــق الصيغةِ" على الشكلِ التالي:

مناسبة الألفاظ من طريق الصيغة

مُستوى التجنيسِ		مستوى الترصيع
ــ المجانسُ	....	ــ الترصيعُ
ــ السجع	....	ــ الازدواجُ
		ــ توازي الألفاظ
ــ القافية	....	ــ الوزن العروضي

3ــ أما المُستوى الدّلالي من التناسبِ اللفظي فيرجعُ إلى ائتـــلافِ المَعـــاني واختلافِها فكِلاهما يُحدثُ الأنسَ ويُشعر بالألفةِ.

"فأما تناسبُ الألفاظِ من طريقِ المعنى فإنها تتناسبُ على وجهين : أحدهمـــا، أن يكون معنَى اللفظينِ مُتقاربا، والثاني، أن يكونَ أحدُ المَعنيينِ مُضاداً للآخــــر أو قريباً من المُضادِ فلمّا إذا خرجتِ الألفـــاظُ عـــن هذيـــن القِســـمينِ فليســـتْ بمتناسبة"[2].

ونجدُ أصداءَ هذه النزعةِ المُركَّبةِ، بعد ذلك، عند ابنِ الأثـــيرِ فيمـــا أســـماهُ

[1] ــ سر الفصاحة 191.

[2] ــ نفسه 199.

"التناسبَ بين المعاني"[1]. فإن تفريعَ هذا التناسب يَستلحقُ، في أحدِ فروعِه القصوى، ما سُميَ بالمواخاةِ بين المباني[2]. وهي مقابلةُ الشيءِ بمثلِه: المُفرد بالمفرد والجُملة بالجملة[3].

ولم يُكتب لهذه النزعةِ المُركَّبةِ أن تُهيمنَ على المباحثِ البلاغيةِ العربيةِ، فسرعان ما طغتْ نزعة التجزيء على الدراسات البديعية، التي قصرت همَّها على المكوِّن الصوتي الحُرّ، وقطعتْ كلَّ علاقةٍ بينهُ وبين المكونِ الصوتي المُنتظمِ (الوزن والقافية). ويمكنُ معاينةُ ذلك في أعمالِ البديعيينَ ابتداءً من أسامة بن منقذ (584هـ) في كتابه "البديع في نقد الشعر"، وابن أبي الإصبع (654هـ) في "تحرير التحبير"، وصولاً إلى ابن حجة (تـ 837هـ) في "خزانة الأدب". لقد صارتْ أقسامُ المُقوِّم الصوتي الواحدِ وفروعُه، مثلُ الترصيعِ، تُقدَّمُ باعتبارها مُقوماتٍ قائمةَ الذاتِ فتُعقدُ لها أبوابٌ مستقلة، وانقطعَ ذلكَ الخيطُ الرابطُ بين عناصرِ المكونِ الصوتي الإيقاعي.

قد يقالُ إن نزعةَ التجزيءِ هي نزعةٌ وجدت منذ البدايةِ مع ابن المعتزّ والعَسكري. وليسَ الأمرُ كذلك، في نظرنا، فإن الأمرَ يتعلقُ في الأولِ بتسجيلِ الملاحظاتِ، كما هو الشأنُ عند ابن المعتز، ثم بتجميعها ودمْجها مع غيرها دون الوصولِ إلى وحدة وظيفيةٍ صريحةٍ، وإن كانتْ كامنةً كما هو الشأنُ عند العَسكري. وهذه مرحلةٌ كان بالإمكانِ تجاوزُها مع عملِ قدامةَ ثمَّ ابن سنان وغيرهما، من المنظرين. ولذلك نعتبرُ عودتَها، بعدَ القرنِ الخامس، عصرِ أكابرِ البلاغيينَ المُنظرين، انتكاسةً للمجهودِ التنظيري في البلاغةِ العربية.

---

[1] ـ المثل السائر 143/3.

[2] ـ المثل السائر 153/3.

[3] ـ نفسه 161/3.

ولعلَّ هذا ما حدَا ببلاغي ذي ثقافةٍ منطقيةٍ فلسفيةٍ إلى محاولةِ إعادةِ النظـــامِ في عَملِ البديعيينَ، ذلكَ البلاغي هو السجلماسي صاحبُ "المـــنزع البديـــع فـــي تجنيسِ أساليبِ البديع". وعنوانُ الكتاب ذو دلالةٍ صريحةٍ على الغـــرضِ الـــذي أنشئ من أجله. فهو "ينزعُ" إلى إعادةِ عشراتِ "المُحسنات" البديعيةِ إلى أجنـــاسٍ عُليا تتفرعُ عنها أجناسٌ متوسطةٌ... الخ فكانتِ الأجناسُ العُليا عشرةً[1]، خُصِّـصَ إثنانِ منها لِظاهرةِ التوازنِ الصَّوتي والدَّلالي، هما التكريرُ والمُظاهرةُ.

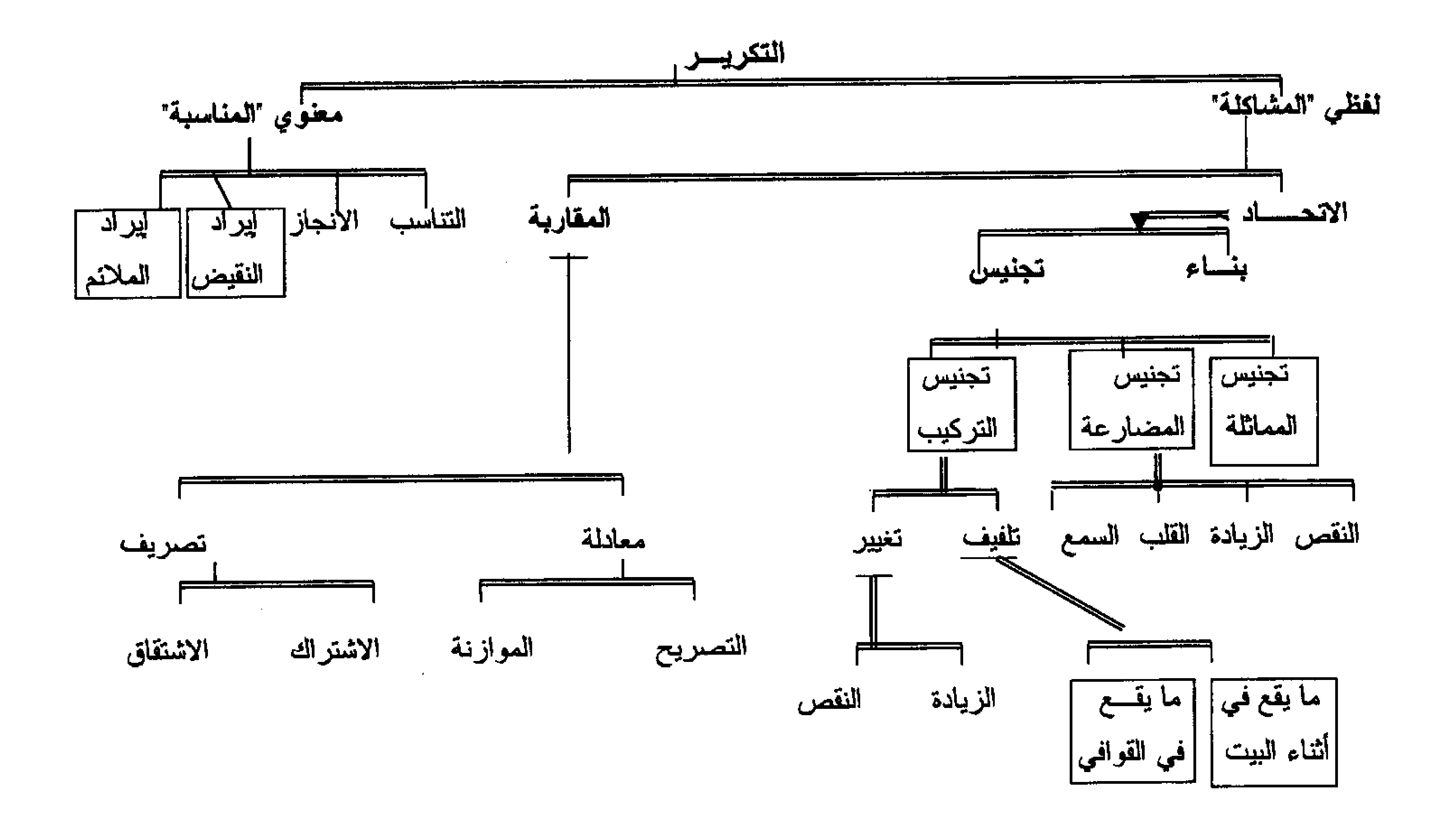
وقد أُدرجَ السِّجلماسي المُقوماتِ الصوتيةَ البديعيةَ، عدا التصديـــرِ والـــترديدِ تحت جنسٍ متوسطٍ هو "المشاكلة". وهي تتفرعُ عن التكريرِ (الجنس الأعلـــى)، في حين انضوتْ المقابلاتُ المَعنوية تحتَ "المناسبة" وهي قسيمُ المشاكلةِ، كمـــا يتضحُ من الخطاطةِ التاليةِ (انظر الصفحة التالية).

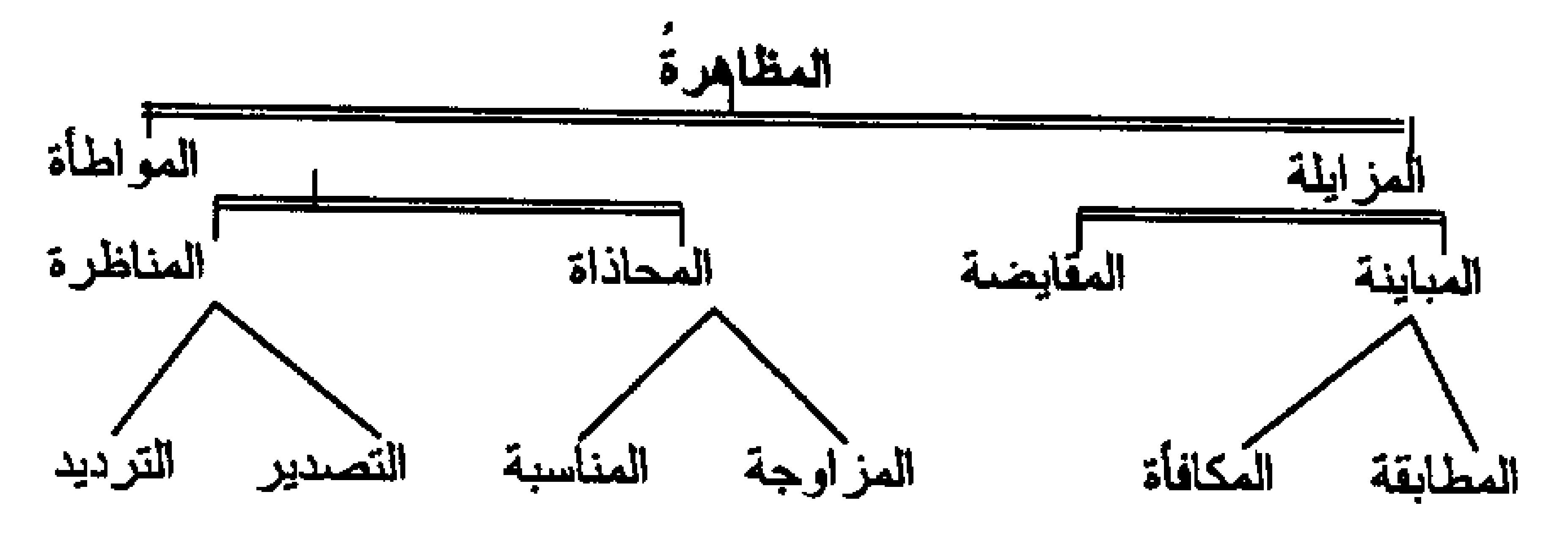
ولا نودُّ الآنَ مناقشةَ مدى انسجامِ تصنيفِه لـــهذه المقومـــاتِ، غـــيرَ أننـــا لا نستطيعُ تجاوزَ فصلِه للترديدِ والتصديرِ عن بقيةِ أنواعِ المشاكلةِ. بل ربما جـــازَ قولُ مثلِ ذلكَ عن المزاوجةِ والمناسبة. فقد أدخلَ هذه المقومات تحـــتَ جنـــسٍ متوسطٍ هو المُواطأةُ التي تتفرعُ عن جنسٍ أعلى هو المظاهرةُ. والمواطأةُ نظـــيرُ المزايلةِ التي تتفرعُ عنها مقابلاتٌ معنوية. كما سيتبينُ.

فإذا كان هناك من تحرُّجٍ مَنطقي في إلحاقِ المُزايلةِ بالمناسبةِ، فلا نَرى أيـــةَ ضرورة تدعو إلى فصلِ المواطأةِ عن المشاكلةِ غيرَ إصرارِ المؤلـــفِ علـــى أن يكونَ للمظاهرةِ طرفانِ لفظيٌّ (صوتي) ومعنويٌّ.

---

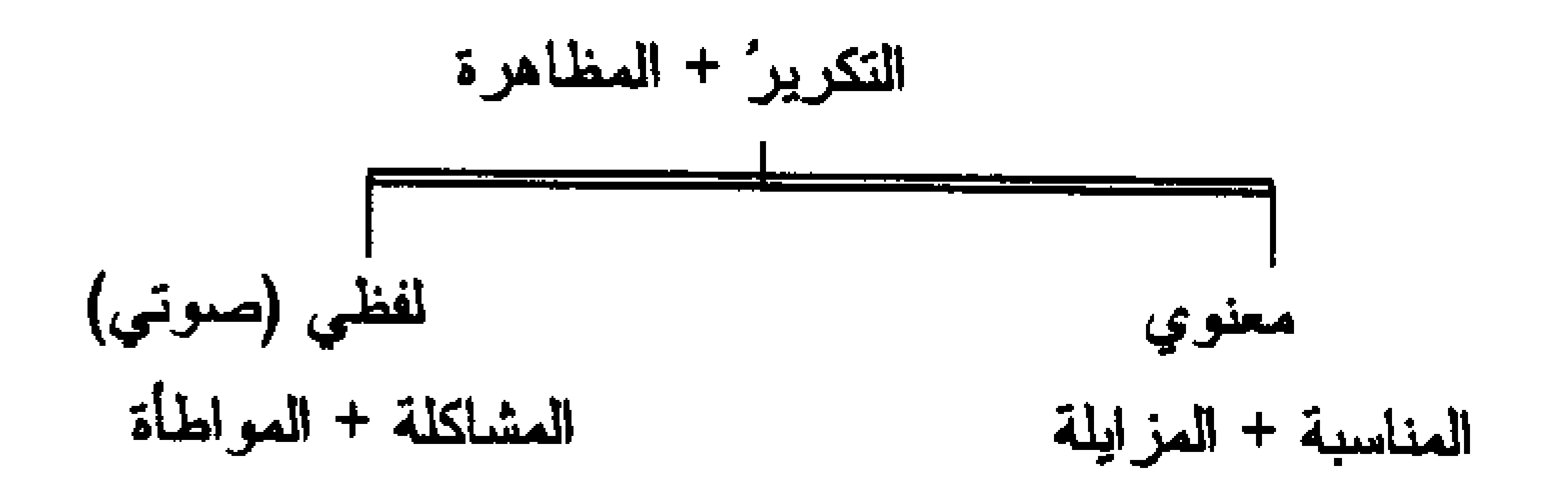
[1] ــ انظر تشجيرا "لأساليب" البديع عند السجلماسي في مقدمة المحقق، والتكرير المظاهرة في ص: 476-525 و 364-413.


التكريـــر
لفظي "المشاكلة"
معنوي "المناسبة"
الاتحـــاد
المقاربة
التناسب
الانجاز
إيراد النقيض
إيراد الملائم
بنـــاء
تجنيس
تجنيس المماثلة
تجنيس المضارعة
تجنيس التركيب
النقص
الزيادة
القلب
السمع
تلفيف
تغيير
ما يقع في أثناء البيت
ما يقـــع في القوافي
الزيادة
النقص
معادلة
تصريف
التصريح
الموازنة
الاشتراك
الاشتقاق



وهذا الإصرارُ ذو دلالةٍ في هذا السياق. على أننا لا نستبعدُ أن تكونَ المظاهرةُ مطلبا شكليا لاستكمالِ عشرة أبوابٍ في تجنيس أساليبِ البديع. فلاشكَّ أن المؤلفَ انطلقَ من رقم عشرة، عدد المقولات الأرسطية.

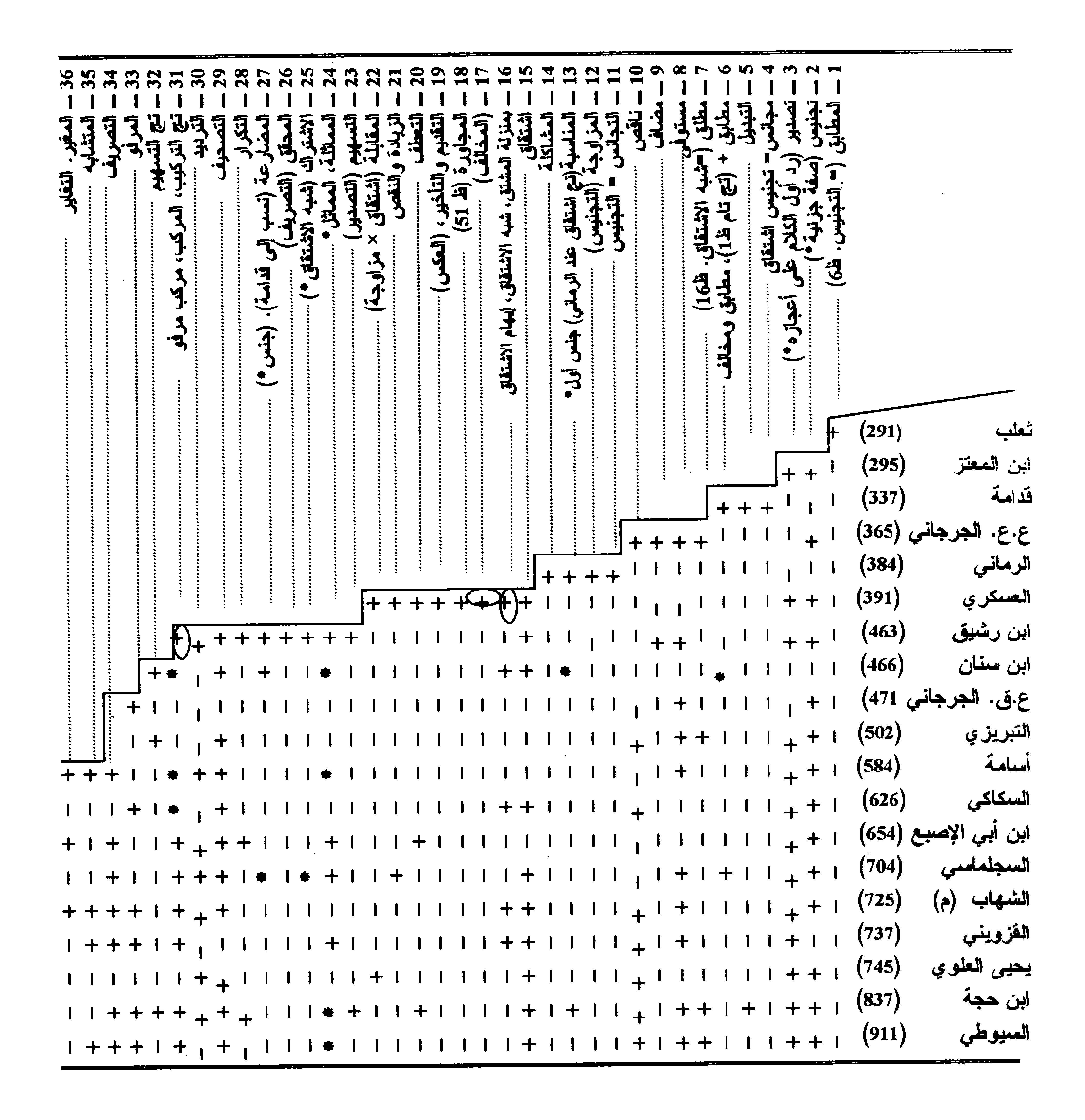
والذي يهمنا نحنُ هو أن المؤلفَ اعتبرَ التوازنَ في المعاني — سواءٌ كان مناسبة أو مزايلة — قَسيماً للتوازنِ الصوتي: سواء كان مشاكلة أو مواطأة. وهكذا يمكن تركيب الخطاطتين بدمجهما:



ولم يستَفدِ البلاغيون، بعدَه، من هذه المحاولةِ التركيبية الرائدةِ فسرعان ما عادوا إلى ترديدِ الصور الجُزئيةِ منفصمةً عن بعضها البعضِ. وليست هذه الحالةُ خاصة بالبلاغةِ العربية بل هي طابعُ البحثِ القديم في التوازي، كما يذهبُ إلى ذلك ياكبسون، الذي يَرى أن مبحثَ التوازي مبحثٌ لا يعدو عملَ القدماء فيهِ ملاحظاتٍ واعدةٍ سرعان ما نُسيت، إذ لم تتحْ لها فرصةُ التطوير[1].

---

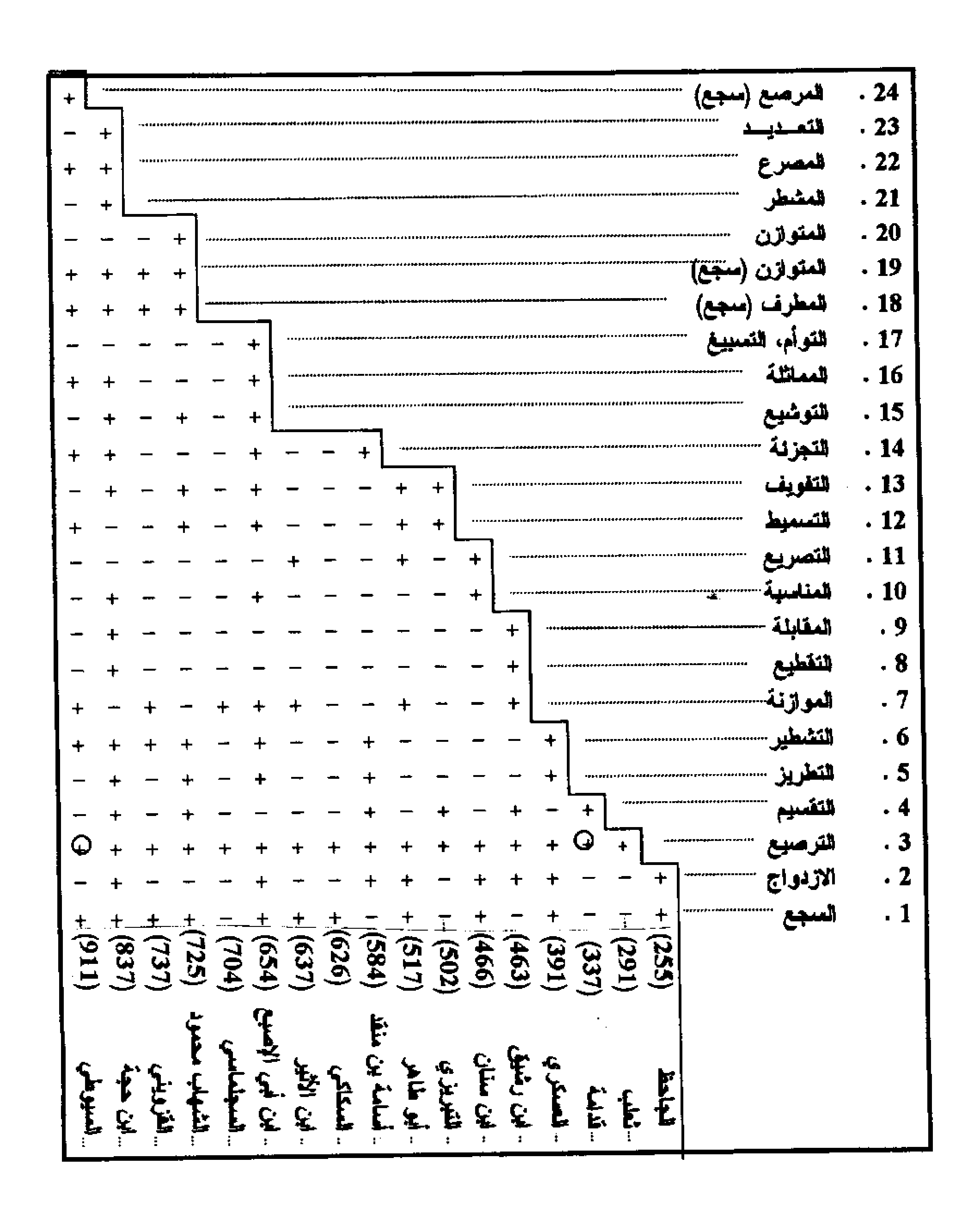
[1] — Huit questions. P.97.



1 — المطابق (= التجنيس، ق6)
2 — تجنيس (صفة جزئية*)
3 — تصدير (رد أول الكلام على أعجازه*)
4 — مجانس = تجنيس اشتقاق
5 — التبديل
6 — مطابق + (تج تام ق1)، مطابق ومخالف
7 — مماثل (شبه الاشتقاق، ق16)
8 — مستوفى
9 — مضاف
10 — ناقص
11 — التجانس = التجنيس
12 — المزاوجة (التجنيس)
13 — المناسبة (تج اشتقاق عند الرماني) جنس أول*
14 — المشاكلة
15 — اشتقاق
16 — منزلة المشتق، شبه الاشتقاق، إيهام الاشتقاق
17 — (المخالف)
18 — المجاورة (ظ 51)
19 — التقديم والتأخير، (العكس)
20 — التعطف
21 — الزيادة والنقص
22 — المقابلة (اشتقاق × مزاوجة)
23 — التسهيم (التصدير)
24 — المماثلة، المماثل *
25 — الاشتراك (شبه الاشتقاق *)
26 — المحقق (التصريف)
27 — المضارعة (نسب إلى قدامة)، (جنس*)
28 — التكرار
29 — التصحيف
30 — الترديد
31 — تج التركيب، المركب، مركب مرفو
32 — تج التسهيم
33 — المرفو
34 — التصريف
35 — المتشابه
36 — المغير، التغاير

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
ثعلب (291)	+																																			
ابن المعتز (295)	ǀ	+	+																																	
قدامة (337)	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+																														
ع.ع. الجرجاني (365)	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+																										
الرماني (384)	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+																						
العسكري (391)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+	+	+	+	+														
ابن رشيق (463)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+	+	+	+	+	+					
ابن سنان (466)	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	•	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	•	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	•	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	•	+				
ع.ق. الجرجاني 471	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+			
التبريزي (502)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	+	ǀ			
أسامة (584)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	•	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	•	ǀ	ǀ	+	+	+
السكاكي (626)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	•	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ
ابن أبي الإصبع (654)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+	ǀ	ǀ	+	ǀ	+
السجلماسي (704)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	+	•	ǀ	•	ǀ	+	+	+	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ
الشهاب (م) (725)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	ǀ	+	+	+	+
القزويني (737)	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	+	+	ǀ
يحيى العلوي (745)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ
ابن حجة (837)	ǀ	+	+	ǀ	+	ǀ	+	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	+	•	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	+	+	+	+	+	ǀ	ǀ
السيوطي (911)	ǀ	+	+	ǀ	ǀ	ǀ	+	+	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	•	ǀ	ǀ	ǀ	ǀ	+	ǀ	+	ǀ	+	+	+	ǀ

+									78 ـ موافق
+									77 ـ زائد
+									76 ـ مفارق
+									75 ـ متوج
+									74 ـ ملفوف
+									73 ـ مكتنف
+	+								72 ـ اللفظي
+	+								71 ـ الملفق
+	+								70 ـ المضمر
+	+								69 ـ المردف
−	−	+							68 ـ الإشارة
+	+	+	+						67 ـ الكامل
−	−	−	−	+					66 ـ الجناس
−	−	−	−	+					65 ـ مختلف ناقص (= التحويل)
+	+	−	−	+					64 ـ مخالف، القلب، العكس
−	−	−	−	−	+				63 ـ تج المعنى، المعنوي
−	−	−	−	−	+				62 ـ الاستعارة
−	−	−	−	−	+				61 ـ التغيير
−	−	−	−	−	+				60 ـ السمع
−	−	−	−	−	+				59 ـ التلفيق
−	−	−	−	−	+				58 ـ المواطأة
−	−	−	−	−	+				57 ـ النقص
−	−	−	−	−	+				56 ـ البناء
−	−	−	−	−	+				55 ـ المحاذاة
+	+	−	−	−	+				54 ـ المنقول (= مزاوجة)
⊕	+	−	−	+	−	+			53 ـ تج الكناية
+	−	−	+	+	−	−	+		52 ـ تشابه الأطراف: التسبيغ
+	+	−	+	+	−	−	+		51 ـ المزدوج (المرتد، المكرر، المجاورة)
+	+	+	+	+	−	−	+		50 ـ المذيل
+	+	−	+	+	−	−	+		49 ـ المضارع
+	−	−	+	−	−	−	+		48 ـ المفروق
+	+	−	+	−	+	−	+		47 ـ المجنح
+	−	−	+	−	−	−	+		46 ـ القلب
+	+	−	+	−	−	−	+		45 ـ التام
+	+	−	−	+	−	−	+		44 ـ اللاحق (= المطمع *)
+	+	−	+	+	−	−	+		43 ـ المشوش
−	+	+	−	+	−	+	−	+	42 ـ المطرف
−	−	−	−	−	•	−	−	+	41 ـ العكس (عند أسامة= التبديل)
○	−	−	−	−	−	+	−	+	40 ـ التكرير. (= جنس* أول)
−	−	−	−	−	−	•	−	+	39 ـ الترجيع
−	−	−	−	−	−	−	−	+	38 ـ التحريف. المحرف*
−	−	−	−	−	−	−	−	+	37 ـ التشعيب (= تصدير. ترديد)



	الجاحظ (255)	ثعلب (291)	قدامة (337)	العسكري (391)	ابن رشيق (463)	ابن سنان (466)	التبريزي (502)	أبو طاهر (517)	أسامة بن منقذ (584)	السكاكي (626)	ابن الأثير (637)	ابن أبي الإصبع (654)	السجلماسي (704)	الشهاب محمود (725)	القزويني (737)	ابن حجة (837)	السيوطي (911)
24. المرصع (سجع)																	+
23. التعـديـد																+	–
22. المصرع																+	+
21. المشطر																+	–
20. المتوازن														+	–	–	–
19. المتوازن (سجع)														+	+	+	+
18. المطرف (سجع)														+	+	+	+
17. التوأم، التسبيغ												+	–	–	–	–	–
16. المماثلة												+	–	–	–	+	+
15. التوشيع												+	–	+	–	+	–
14. التجزئة									+	–	–	+	–	–	–	+	+
13. التفويف							+	+	–	–	–	+	–	+	–	+	–
12. التسميط							+	+	–	–	–	+	–	+	–	–	+
11. التصريع						+	–	+	–	–	+	–	–	–	–	–	–
10. المناسبة						+	–	–	–	–	–	+	–	–	–	+	–
9. المقابلة					+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	–
8. التقطيع					+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	+	–
7. الموازنة					+	–	–	+	–	–	+	+	+	–	+	–	+
6. التشطير				+	–	–	–	–	+	–	–	+	–	+	+	+	+
5. التطريز				+	–	–	–	–	+	–	–	+	–	+	–	+	–
4. التقسيم			+	–	+	–	+	–	+	–	–	–	–	+	–	+	–
3. الترصيع		+	⊙	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	⊙
2. الازدواج	+	–	–	+	+	+	–	+	+	–	–	+	–	–	–	+	–
1. السجع	+	–	–	+	–	+	–	+	–	+	+	+	–	+	+	+	+

ولابدَّ من الإشارة، مع ذلك، إلى أن الصِّياغةَ العربيةَ للتوازن في مفهومه العــامِّ قد تجاوزتْ حدودَ الوعدِ إلى العطاء الملمــوسِ، ثــم أدركتْــها نزعــةُ التقليــدِ والجمودِ، وعاد البحثُ البديعيُّ إلى مَنحاهُ التجزيئيِّ.

3 ـ إنتاج المُصطلح التوازني:

في إطار المفاهيمِ السَّابقةِ أُنتجتْ عشراتُ المُصطلحاتِ التوازنيةِ الصَّوتيــةِ أو الصوتية الدلالية (مثل التضمين). وقد عرضنا لأغلبها وأهمّها في كتاب البنيــة الصوتية. ونقدم هنا لائحة شاملة للمصطلحات الداخلةِ عندنا في مفهومِ التــوازنِ الصَّوتي وذلك من خلالِ لوحتين تخصّــص واحــدةٌ للمصطلحــاتِ التجنيســيةِ والأُخرى للمصطلحاتِ التَّرصيعية (كما سبق مباشرة). وسَنكتفي فيما نُبديهِ مــن ملاحظاتٍ بالتعليق على لوحةِ التجنيس لاتساعِها وتمثيلها لغيرها.

بالنظرِ إلى لوحة مصطلحات التجنيس نلاحظ:

1) في المستوى الأُفقي للوحة:

نلاحظُ وجودَ درجاتٍ متسعةٍ كثيراً بالنسبة لبعــض البلاغييــن. إن ذلــك لا يعني ـ ضرورةً ـ وجودَ إبداعٍ، أي إنتاجَ مصطلحاتٍ لم تكــنْ موجــودة بــل يعني، في المقامِ الأولِ، أنَّ تلك المصطلحاتِ كانت معروفة في عصر المؤلــف. وقد يَعني وجودَ نظامٍ خاصٍّ بالمؤلف، وذلك أمرٌ نُبينه في المســتوى العَمــودي أيضاً. وقد نُجوّز لأنفسنا أن نُفسّر النموَ الأفقي للوحةِ بثلاث حالات.

أ ـ حالةُ بناءِ نسقٍ خاصٍّ توظَّف فيه مصطلحاتٌ تبدو مبتدعةً بالنسبةِ لِمَــا سبقَ أو مشتقةً منه وموجهةً توجيهاً جديداً، وهذا يَصدقُ علــى مجموعــةٍ مــن البلاغيين ذوي النزوعِ النظري وعلى رأسهم السّجلماســي وقدامــة والســكاكي

وابن سنان والرّماني.

وفي غيرِ هذه الحالة صرحَ البلاغيون أحياناً بما أضافوهُ مــن مصطلحــات، كما فعل العَسكري، فتميزتْ درجتُه بذلك.

ب ــ حالةُ جمعِ ما هو رائجٌ في البيئةِ الثقافية النقدية خاصة مما لــم يُجمــعْ في مؤلفاتٍ سابقة، حسبما يبدو أو ما وصلَ إلينا منها. وهذه حالُ ما جمعهُ عبــدُ العزيز الجُرجاني في الوساطةِ، وقد أشارَ إلى ذلك في مناسباتٍ كثــيرةٍ، وهــذه الحالة تلمسُ بصورةٍ جُزئية عند ابن رشيق أيضا.

ج ــ حالة إعادةِ ما هو متوفر في كُتب السابقينَ كما هو الحال فــي عمــلِ أسامةَ، وأغلبِ عملِ أبي هلال العَسكري. ويصلُ هذا الاتجاهُ إلى مُستوى النقــل الحرفي لأعمال الآخرين، فالتبريزي كما يلاحظ، نقلَ عمــل ع.ع الجُرجــاني، وابنُ أبي الإصبع نقلَ عملَ أسامة وكادَ يقفُ عنده، لا يَعدوهُ.

ثم لا نحتاجُ، بعد ذلك، أنْ نتحدثَ عن شُرّاح السكاكي، ولا عن نقلِ أصحــابِ البديعيات لابن أبي الاصبع من جهة والسكاكي من جهة في مزاوجة تراكميــة، عدَا محاولة السيوطي تصنيفَ موادِّ التجنيس حسبَ الأركانِ الأربعةِ الداخلةِ فــي تعريفه كما يلاحظُ من خطاطة عملِه[1].

2) المستوى العَمودي:

إن امتدادَ الخُطوطِ عَمودياً يَعني الانقطاعَ عن استعمالِ المصطلح، في حيــن تدلُّ علاماتُ التقاطع (+) على استعماله حسب تواترها، فهي تدلُّنــا أولاً علــى مدَى رواجِ المصطلحاتِ، وما لقيته من القبول، وإن كانت تُخفــي شــيئاً آخــر،

[1] ــ تقدمت في كتاب البنية الصوتية.

وهو احتمالُ تغيُّر دلالتها، وذلك ما نعود إليه.

إن الانقطاع ناتجٌ في الغالب عن اعتمادِ البلاغي نظاماً مُتميزاً فيه تعقيدٌ واستقلالٌ عن المفاهيم السائدة، وذلك جلي عند الرُّماني مثلا الذي سلكَ مَسلكاً دَقيقاً في إدخالِ عنصر الدلالةِ في الصورة الصَّوتية حسبما اقتضاهُ منحاه الإعجازي، ويمكنُ أن يُقالَ نفسُ الشيء عن قدامة الذي نظرَ نظرةً تركيبية بين اللفظ والمعنى (التجنيس). ويحققُ هذا الاتجاهُ أحسنَ صورةٍ له عند السجلماسي الذي حاولَ صياغةَ البديعِ صياغةً مَقوليةً منطقيةً.

إن النتيجةَ التي يُمكن الخروجُ بها من تَتبُّع مَظاهرِ الاتباعِ والانقطاعِ هي أن الفكرَ البلاغيَّ الجُمهوري كان أميلَ إلى البساطةِ والتجزيءِ. تقديمُ الصورةِ في تعريف موجز، وفي انفصالٍ عن غيرها سواء دُعمت بأمثلةٍ وافيةٍ كما هو الحال عند أسامة، أم لم تدعَّمْ، كما هو الحال عند ابن أبي الإصبع ومن سارَ في طريقه.

وهكذا هيمنَ الاتجاهُ البديعيُّ وانحسرَ الاتجاهُ النقديُّ ــ البلاغي ذو الطابع الفَلسفي إلا ما كان من ظواهر مَعْزولة غارقةٍ في التيارِ العام.

وفي مجالِ البلاغةِ ــ كما هو الحالُ في مجالاتٍ أخرى ــ يُؤسَفُ دائما لعدَم تطويرِ هذا النموذجِ أو ذاك. أو لعدمِ قيامِ مَدرسةٍ في أعقابِ شخصيةٍ فذَّةٍ متميزةٍ.

3) تعدد المصطلح:

إن كثرةَ المُصطلح الصوتي، وخاصةً المصطلح التجنيسي لتثيرُ الكثيرَ من الأسئلةِ. وسنحاولُ أن نوضحَ المسألةَ بكثيرٍ من الإيجازِ.

مرَّ المُصطلحُ، فيما يبدو، من مرحلتين:

أ ــ مرحلةُ الوضــــع والنقــلِ، وقــد تمــيزتْ بــالاختلافِ فــي اســتعمالِ المصطلحاتِ، وتمتدُّ من البِداية إلى نهايةِ القرن الخامسِ الهجري علـــى وجــهِ التقريب.

ب ــ مرحلة استقرارِ المُصطلح، وتمتدُّ من القرن الســادسِ، تحــت تــأثير السكاكي وشراحِه والمتأثرين به. نجدُ المصطلحَ عند هؤلاءِ يَعني شــيئاً واحــداً بالتواتُر.

ويرجعُ تعدُّدُ المصطلحِ التجنيسي، في المرحلتين، إلى أسباب أبرزُهـــا فـــي نظرنا اثنان:

أ ــ سببٌ تاريخيٌّ ثقافي، يرجعُ إلى اختلافِ مراحـــلِ إنتــاجِ المُصطلـــح، والبيئاتِ التي أنتجَ فيها، وعدمِ قيامِ مدرسةٍ بلاغية متميزةٍ في فترةٍ مبكرةٍ.

ب ــ سببٌ تكوينيٌّ داخليٌّ يرجعُ إلى اختلافِ الأنساقِ النظريةِ، واختــــلافِ زاويةِ النظرِ. وقد تتداخلُ مظاهرُ التعبير عن الحالتين. ونُجملُها فيما يلي:

1 ــ مُصطلح بعدة مفاهيم:

هذا المشكلُ من أهمِّ ما واجَهنا عند محاولةِ وضعِ لوحةٍ للمصطلحـــاتِ تـــدلُّ في نفسِ الوقت على تاريخٍ تقريبيٍّ للوعي بالمفاهيمِ. واضطُررْنا في الأخير إلـــى تقديمِ المصطلحِ على المفهومِ. مع محاولةِ إدماجِ المصطلحاتِ مـــع المصطلـــح الدالِّ المقدم عندنا ما أمكنَ ذلك.

إن الكثيرَ من المصطلحاتِ المولَّدة قد مرتْ من التعميمِ إلى التخصيـــصِ أو

العكس من عَصر لعصر، أو من اتجاه لآخر. ونقدمُ هنا مجموعةً من النمـــاذجِ، بل هي أبرزُ الحالات:

1) المُطابق:

عند ثعلب : التجنيسُ بجميعِ أنواعِه (حسبَ الأمثلة التي أوردها).

عند قدامة : التجنيس التام (مقابل المجانس).

عند أبي طاهر : تجنيسُ الاشتقاق.

عند ابن سنان : الاشتقاقُ وشبهُ الاشتقاق.

عند ابن البناء : المشترك اللفظي أو التجنيس التام (قريب من قدامة).

2) التغيير، المُغايرة، المُغاير:

أ ـــ التغيير:

عند السجلماسي: نوعٌ من "التركيب".

ب) المُغايرة:

عند أسامةَ وابن أبي الإصبع : اختلافُ الطرفين في النوع.

ج) المغيَّر:

عند الشهاب محمود: شبهُ الاشتقاق.

3) المماثلة والمماثل:

أ) المماثلة:

عند الجُمهور: تجنيسٌ تام.

ب ـــ المماثل:

في مدرسة السكاكي: نوعٌ من التجنيس التام (ما اتفقَ طرفـــاه فـــي النـــوع: الصّفة النحوية).

4) المضارعة. المضارع:

أ ـ المضارعة:

عند ابن رشيق والسجلماسي وغيرهما: مطلقُ الاختلافِ سمعاً أو خطا.

ب ـ المضارع:

في مدرسة السكاكي: الاختلافُ في الصوامتِ مع قرب المخرج، وهو نوعٌ من "التصريف".

5) التصريف:

أ ـ عند الجمهور: اختلافُ المتجانسين في صَامتين تَقاربَ مَخرجاهما (مضارع) أم تباعدا (لاحِق).

ب ـ عند السجلماسي: الاشتقاقُ والاشتراكُ (شبه الاشتقاق).

6) المجانس:

عند قدامة : اشتقاقٌ.

عند ابن سنانٍ : اشتقاقٌ وشبهُه.

7) المناسبةُ:

عند الرماني : اشتقاق.

عند ابن سنان : أصل للتجنيسِ وغيره (تتسع للمناسبات المعنوية).

8) التلفيق:

عند ابن حجة والسيوطي: أن يكون الطرفان مركبين.

عند السجلماسي: أن يساوي الطرفُ المركبُ الطرفَ غيرَ المركبِ دون زيادة أو نقص.

2 ـ مصطلحاتٌ متعددة لمفهوم واحدٍ:

يمكن تلمسُ هذه الظاهرة منذ النشأة الأولى "للبديع" العربي، ففي فترة واحدة أو متقاربةٍ ظهر كتابان هما "قواعدُ الشعر" لثعلب، و"البديعُ" لعبد الله بن المُعتز، ولم تُفِد التَّلْمَذة شيئاً في توحيد المَصطلح، فما دعاهُ ثعلبُ مُطابقاً دعاه تلميذُه عبدُ الله بن المعتز تجنيساً، وقد قُيضَ لمُصطلحِ التجنيس أن يهيمنَ إلى القرن السابعِ الهجري حين زاحمَه مصطلحُ الجناس وتحوّلَ التجنيسُ إلى مرتبةِ صفةٍ. وهذه صورٌ من تعدُّدِ المُصطلحِ والمفهومُ واحدٌ أو متقاربٌ.

ـ **اتفاقُ الصوائتِ والصَّوامِت (أو المادة والصورة):** مطابق، مماثل، تام، كامل.

ـ **استعارة اللفظ بسبب المجاورة:** المُزاوجة، المُحاذاة، المشاكلةُ، المقابلة.

ـ **تجاورُ المتجانسين:** المجاورة، المُزدوج، المكرَّر، المردَّد، الترجيعُ.

ـ **اختلافُ الصوائت:** المحرَّف، المُختلفُ.

ـ **تكرارُ كلمة منسوبةٍ إلى جهتين مختلفتين:** الترديدُ، التج المضاف، التعطف (موقع).

ـ **اتفاقُ "المركب" خطاً:** الموافق، المتشابه، المشتبه.

ـ **اختلاف المركب خطا:** المفارق، المفروق.

ـ **تركيبُ طرفين:** الملفق، التلفيق.

ـ **إعادةُ كلمةِ آخر البيت في أول الذي يليه:** التسبيغُ، تشابه الأطراف.

ـ **مجانسة كلمةِ القافية لأخرى من البيت:** ردُّ العجز على الصدر، التصدير.

ـ **رجوعُ المتجانسين إلى أصلٍ واحد في الاشتقاق:** الاشتقاقُ، المُجانس (قدامة)، المقابلة (العَسكري)، المناسبةُ (الرماني)، المُطابق (أبو طاهر).

ـ ما يُشبهُ الاشتقاق ويلتبسُ به، وليسَ هو: المُطلقُ، شبه الاشتقاق، إيـــهامُ الاشتقاق، المشابهة، الاشتراكُ، المضارعةُ، المغايرُ والمغايرةُ.

3 ـ اختلافُ زاوية النظر:

سميت بعضُ صور الموازنةِ الصوتية تسميات عدةً انطلاقاً من الزاوية التـــي نُظر منها إليها ونضربُ مثالا لذلك بـــ"شبه الاشتقاق" و"الناقص".

لقد سُميت هذه الصورة "شبهَ الاشتقاق" لمظهرها الاشتقاقي إذ لا تترقُ عـــن تجنيس الاشتقاقِ إلاَّ في عدَم عودةِ المتجانسين فيها إلى جذر مُعجمي واحدٍ. وقـــد يلتبسُ الأمرُ على غيرِ المُختص في اللغة أحياناً، ولذلـــك سُـــمي أيضـــا "إيـــهام الاشتقاق" بالنظر إلى الأثر الذي يتركُه في النفس. وسُمي "مُطلقاً" لعـــدَم تقيـــدِه بهيئة خاصة في ترتيب حركاته. كما سمي "مغايرا" و"مغايرةً" للســـببِ نفســـه. وسمي اشتراكاً ومشابهة ومتقاربا ...الخ.

أما الناقصُ "فسمي كذلك لنقصِ أحدِ طرفيه. ولكن من البلاغيين من عكـــس الأمرَ فسماهُ "الزائدَ" بالنظر إلى الطرف الزائد. ومـــن البلاغييـــن مـــن جمـــعَ الاعتبارين فسماه "الزيادة والنقص" و"الزائد الناقص". أما من نظرَ إلـــى الأثـــر النفسي الناتج عنه فسمَّاه "المطمع".

ولعل من أهمّ أسبابِ تعدُّد المُصطلحات اختلافُ تصور البلاغيين لفاعليـــات المكون الصوتي التجنيسي، فالذين سَمَّوا المختلفَ في النوع (الاســـمية والفعليـــة والحرفية) مستوفي نظروا إلى تحقق الجناسِ واستيفائهِ شرطَ الاختلاف الدلالـــي ـ النحوي، وهذا صريح من كلام ع.ع. الجرجاني. والذين سمُّوه، بعـــدَ ذلـــك، تغايراً نظروا إلى مطلق الاختلافِ في الاسمية والفعلية، ولم يرتبُوا علـــى ذلـــك نتائجَ، وإن فُهم من السياق النظري الذي تحدثوا فيه أن الاختلافَ دون الاتفـــاقِ الذي تحققُه المماثلة، أي الاتفاق في النوع.

الفصل الثاني

(من القسم الأول)

موقع الموازنات الصوتية

في الاتجاهات البلاغية

تمهيد:

إن الحديثَ عن المكونات الشعريةِ، ومن بينها الموازناتُ، يقتضـــي إعـادةَ النظر في مفهومِ البلاغةِ العربية.

ذلك أن البلاغةَ التي يتجهُ إليها ذهنُ القارئِ العَربي الحديثِ كلَّما طرقَ هــذا اللفظُ مسامعهُ هي تلك التركيبةُ التي جمَعَها كتاب "علومِ البلاغة"[1] من مصدريــن مُهمين:

الأولُ، مفتاحُ العلوم للسكاكي وما دَار حوله مــن شــروحٍ وتلخيصــات. إن البلاغةَ تساوي عندَ السكاكي "علمَ المَعاني"، أي "تَتَبع خواصٍ تراكيبِ الكلامِ فــي الإفادةِ، وما يتصلُ بها من استحسانٍ وغيره ليحتَرزَ بالوقوفِ عليها من الخَطــأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحالُ ذكرَه"[2]، وليس "علم البيان" غيرَ "شــعبةٍ من "علم المعاني" لا ينفصلُ عنه إلا بزيادةِ اعتبار"[3]. فهو يجري منـــه "مجــرى المُركَّب من المفرد". فعلمُ البيان إن انحاز إلى الاهتمـــام بمســتوياتِ وضــوحِ الدلالةِ فلِكي "يُحترز بالوقوفِ على ذلك عن الخطأ في مطابقـــة الكــلام لتمــام المُراد منه"[4] فهما يلتقيان في الجانبِ المقصدي سواء سُمِّيَ مراعاةً للأحــوالِ أو مراعاةً للمرادِ من الكلامِ.

وتَتزوي الموازناتُ الصوتيةُ خارجَ نظرية المَعنى لتكوِّنَ جزءاً مـــن "علــم

---

[1] ـــ نقصد كتاب علوم البلاغة لمصطفى المراغي وهو أشهرُ الكتب المدرسية. ولم ينعتِــق التأليف المدرسي في البلاغةِ بعدُ من خطته.

[2] ـــ مفتاح العلوم 161.

[3] ـــ نفسه.

[4] ـــ نفسه.

البديع" الذي أُلحقَ القسمِ الثالث المُخصص أساساً لِعلمي المعاني والبيان.

هذا الموقعُ الهامشي الذي احتلَّته الموازناتُ ناتجٌ عن الاستراتيجية العامةِ لنظرية المعنى التي وُلدتْ في أحضانِ نظريةِ الإعجاز. فمن المعلومِ أن السكاكي إنما حاولَ تنظيمَ موادِّ "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وإخراجها إخراجاً منهجياً وتربوياً. ومن المعلوم أيضاً أن الجرجاني صاحبَ الكتابين المذكورين إنما كان يبحثُ عما يتميزُ به النصُّ القرآني ويتفوقُ فيه. ومادامَ النصُّ القرآني ليسَ شعراً، ولا ينبغي له أن يكونَ، فمن المحتملِ أن تُبنى له بلاغةٌ غيرُ شعرية. إنها بلاغةُ ملاءمة المعاني لمقتضَى الحالِ والمقامِ، بلاغةٌ تُرضي النصَّ الخَطابي النثريَّ أكثرَ مما تنصفُ النصَّ الشعري. بل سنقدمُ في الحديث عنها الحُججَ القاطعةَ على مُعاداة هذه النظرية للنصّ الشعري برغم قدرةِ أصحابها على إلباسها لباسَ البحثِ البلاغي، وتعميق جانبٍ من جوانبِ هذا البحث وهو جانبُ المعنى، والوصولُ فيه إلى نتائجَ باهرة ما زالتْ تشهدُ بجدّتها وحداثتها. ونقصدُ بقولنا هذا التفريق بين الخُطة العامةِ والاستراتيجية الشاملةِ التي تُلغي جانباً مُهما من البلاغةِ، وبين تعميق البحثِ في جانبٍ من جوانبِ هذه البلاغة ولو في إطارٍ مناهض للشعر.

المصدر الثاني لمفهومنا الحديثِ للبلاغة هو الذي وصلنا عن طريق ابن سنان الخفاجي في مفهوم الفصاحة، فصاحة الكلامِ وفصاحةِ المُتكلم، إنها فصاحةٌ تتجهُ أساساً إلى التخاطب العادي، أي إلى المُشافهةِ. ومعلومٌ أن المَصدرَ الرئيسي لهذه الفصاحةِ هو الجاحظ مُنظر الخطاب الشفوي المقصودِ فيه إلى إظهارِ البراعةِ في المشافهة.

من هنا نُلاحظُ أن المَصدرين الأساسيين لمفهومنا للبلاغةِ هما مصدران يَهتمان إما بالنص القرآني (وليسَ شعراً على كلِّ حالٍ) أو بالنص النثري

الشَّفوي وشُروطِ تحقُّقِه شفوياً، سواءٌ تعلقتْ بجهازِ نطق الخطيبِ أو هيئتهِ أو بالألفاظِ وخفتها على اللسانِ والسمع. فالتياران معا يُغيبانِ الشعرَ في استراتيجيتهما العامة، ويُغيبان مُكوناً من مكوناته الأساسية المميزة له في ممارستهما.

إنهُ ليس خفيا أن التيارينْ السابقين يرتبطانِ باتجاهين فِكريين دينيين؛ فنظريةُ المعنى، كما سيتضحُ من تصريحاتِ الباقلاني، هي نتاجُ جُهدِ الأشاعرةِ في بناءِ نظريةِ الإعجاز، في حين تتصل نظريةُ الفصاحة باهتمامِ المعتزلة، ومنهم الجاحظ، بتنظير الخطابة وتعليمها. وهما يلتقيان معاً في الاهتمامِ بالمقامِ ومراعاةِ الأحوالِ، أي بالخطابِ الإقناعي الذي لا تلعبُ فيه الموازنات إلا دوراً مُساعداً بل ثانوياً.

هناك اتجاهٌ ثالثٌ لم يكنْ له حضورٌ في مستوى وصفِ الظاهرةِ التوازنيةِ وهو اتجاهُ الفلاسفةِ الشُّراحِ ومن قَفا أثرَهم في تبنِّي نظرية المُحاكاةِ والتخييلِ، فهؤلاء يهتمون بالوظيفةِ ويصدفون عن الممارسة التطبيقية ومُعاناة النصوص الشعرية.

أما المجالُ الذي عُولجتْ فيه القضايا الشِّعرية، وأنتجتْ فيه المصطلحاتُ التوازنيةُ فهو مجال النقد التطبيقيّ المتذوق للنصوصِ الذي مارسَه القراءُ العاديون والشعراءُ أنفسهم وأصحاب الاختيار، ووضعَ له البديعيون الأسماءَ وجمعوهُ في كُتب ابتداءً من كتابِ البديع لعبد الله بن المعتزّ الذي كان إحدى ثمار الحركةِ النقدية التطبيقية الناتجة عن الصراع بين القدماء والمحدثينَ.

إن كتبَ البديع ونقدِ الشعرِ التطبيقيّ هي المصدرُ الرئيسيُّ لدراسة الخصوصية الشعريةِ وعلى رأسها الموازناتُ الصوتية. فلئن خلتْ كتب البديع

والبديعيات، بعدها، من البحث عن الأنساقِ وتفسيرِ الظواهرِ فإن مزيّتَها الكُبرى تكمنُ في رصدِ الساحة النقدية وتجميعِ ما يروجُ فيها وتسميته إذا اقتضى الحال.

هذا، وقد نزعَ بعضُ البلاغيين إلى بناءِ بلاغةٍ عامَّة جامعين بين جُهودٍ مُختلفة. أجلى صُور ذلك محاولةُ الجمعِ بين قَضايا بلاغةِ الخطابِ الشفويِ (مستخلصةً من نظرية البيانِ عند الجاحظ) وبلاغةِ الخطابِ الشعري (البديع). فكان أن جمعوا بين الحديثِ عن المقامِ الخطابي والصورِ البديعية المختلفةِ، وقضايا نقدية أخرى مثل قضيةِ السرقات، وهذا الاتجاهُ يكوّن، في نظرنا، مَسعًى نحو "بلاغةٍ عامة" كما هو الحال عند أبي هلال العَسكري في الصناعتين، وفي سرّ الفصاحة لابن سنان، مع فارق في الخُطة والمُنطلق.

رغمَ صعوبةِ التصنيفِ سنحاولُ النظرَ إلى الموضوعِ من خلالِ عدة زوايا:

1 ـ البديعُ ونقدُ الشعر.

2 ـ البيان وبلاغة الإقناع.

3 ـ البلاغة العامة أو الصناعتان.

4 ـ نظرية المعنى أو بلاغة الإعجاز.

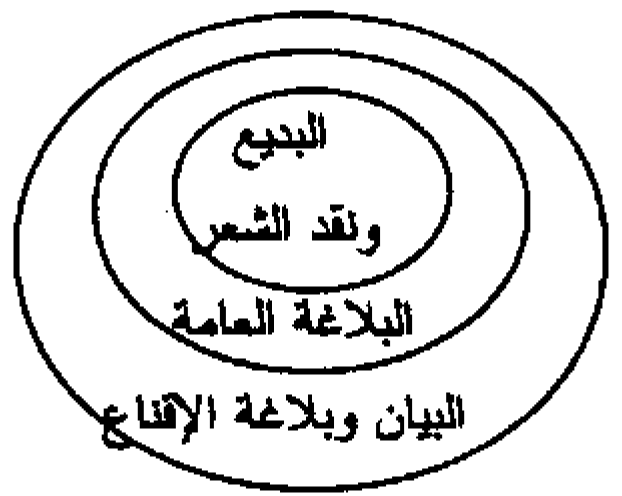
5 ـ نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية.

يمكن أن نبدي إزاء هذا التقسيم وبمناسبته مجموعةً من الملاحظات:

1 ـ إذا نظرنا نظرةً تاريخيةً لاحظنا أن بين الاتجاهات الثلاثة الأولى تداخلا. كما أن علاقتها الموضوعية هي علاقة احتواءٍ. فلئن كانَ البديعُ ونقدُ

الشعر يتجهانِ إلى الوظيفةِ الشعريةِ مباشرة فإنَّ البيانَ يتســـعُ لنظريـــةِ المقـــامِ بأبعادها المُختلفة ويفتحُ باباً لنظريةِ الدلالةِ غير اللغوية، في حين تُحاولُ البلاغـــة العامةُ، كما سبق، دمجَ ما يتعلقُ بالدلالةِ اللغويةِ من "البيانِ" في الوظيفةِ الشـــعريةِ عند الاتجاهِ الأول.

لذلك يمكنُ بقدر من التجاوزِ تصورُ العلاقةِ بين الاتجاهـــاتِ الثلاثـــةِ علـــى الشكل التالي:



2 ــ حين يَعرض الباحثونَ، المتأثرونَ بالبحثِ اللّساني خاصة، إلـــى البنـــاء الشعري يَنطلقونَ عادةً من ثنائية الصوتِ والمعنـــى، ليكـــون أحدُهمـــا مِعيـــاراً للآخر[1].أما في البلاغة العربية القديمة فإن الموضوع لم يُتناول بـــهذا الوضـــوح

---

[1] ــ كثيراً ما كان فاليري شاهداً ومحاوراً للدارسين الغربيين في هذا الموضـــوع باعتبـــارهِ مُمارسا ومنظراً يُحاولُ وصفَ التجربة وصفا علميا. أكد فاليري في إحدى مقالاتِـــه (1931) وجود جانبين مُتمايزين في الشعر هُما الدلالة والموسيقى. ثم أكد بعد ذلك عدم إمكانية الفصل بين الصوت والمعنى في مستوى القصيد إذ على الشاعر أن يُعطينا شعوراً بتلاحمهما.
من الدارسين، مثل ميشيل كويتي، من حاولَ دعمَ جانب الانفصالِ في مستوى اللغة معتمـــداً العلاقة الاعتباطية بين الدالِّ والمدلول، وذلك حتى يتسنى له إبعادَ العنـــاصر الســـيكولوجية المتعلقة بالإنتاج فالربط بين الدال والمدلول إنما يوجدُ في نفس القارئ لا في النص.
وقد سلك منظرو الشّعرية البلاغية مثل جان كوهن ومولينو وطامين هذا الفصل، وإن ظلـــوا يؤكدون أن الأمر يتعلق بوجهين لعملة واحدة (انظر مقدمتي:
(Structure du langage poétique, Introduction à l'analyse linguistique)
وتلقى هذه النزعة الفصالية مُعارضةً من الاتجاه الذي ينظرُ إلى الإيقاعِ كفاعليةِ نصيةِ مرتبطةِ بالإنجاز وأحسنُ صياغةٍ لهذا المنحى عند هنري ميشونيك في كتابه Critique du rythme

فيما نعلمُ، إلا ابتداءً من القرن الخامس الهجري عند الجُرجاني، فهو الذي ألــــحَّ على التفريق بين المَسموعِ والمفهوم، فأخرج الصوتَ بصنيعه ذلك من ضبابيـــة **اللفظ** الذي كان يتسعُ للصوتِ كما يتسعُ لمستوياتِ من المعنى عند من ســـبقه. كما أن مُعاصرَه ابنَ سنان الخفاجي كانَ قد تزودَ بزادٍ صَوتيٍّ، وبطموحٍ عِلمـــيٍّ مَنهجي ساعيا لإحلالِ الأصواتِ المكانة التي هي أهل لها في دراســـة الشـــعر، ولكنهُ وقع خلال مسيرتِه المُضنية في شرك اللفظِ، ولم يستطع الإفلاتَ منه[1].

أما الطرح النظري لوظيفةِ الجانبِ الصوتي في شموليته، باعتبارِه عُنصــــراً بنائياً في الشعر فإنما نجدُه عند الفلاسفةِ المسلمين ومن تـــأثر بـــهم فـــي إطـــار نظرية المُحاكاة.

3 ـــ هذا عن الوعي النظري الصِّرف، أما في المستوى التطبيقي فمن الأكيـد أن قدامة ابن جعفر كان سبّاقاً للإحساسِ بتضامُن الصوتِ والدلالةِ فـــي إنتـــاج الفاعلية الشّعرية، فمن الصورِ البلاغية والعَروضيةِ، عنده، ما هو لفظيٌّ، ومنـــها ما هو مَعنويٌ، ومنها ما هو نتاجُ تفاعلِ اللفظِ والمعنى. مثـــل التجنيـــس، بـــل حَرص على تكاملِ العناصرِ الصّوتيةِ والدلاليةِ في تعريفِ الشعر: "قول مَـــوزونٌ مُقفّى يدلُّ على معنًى"[2]. وفي مكان آخر: لفظٌ موزونٌ مقفًّى يدل على معنـــى"[3].

(نقد الإيقاع). انتقد ميشونيك وجهة نظر فاليري في الفصل بين الصوت والمعنـــى واقـــترحَ مفهومَ "الإيقاع" باعتباره تركيباً لكل العناصر البنائية، أي باعتباره شيئا مُتحققا في النـــص لا يُوجد قبلَ إنتاجه. ويقوم نقدُه على تعميق الهوة وغضِّ الطرف عن المرحلة الثانية في كـــلام فاليري حيث تتم الوحدةُ في مستوى القَصيد.

[1] ـــ انظر مقالنا: أدبية النص في البلاغة العربية في ضوء المشروع والمنجز من كتاب "ســـر الفصاحة" مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع4، ص95.

[2] ـــ نقد الشعر 17.

[3] ـــ نفسه 24.

لذلك يُعتبرُ قدامةُ مرحلةً وُسطى بين مرحلةِ الملاحظةِ الصِّرف وتجميع الصُّور، ومرحلةِ التنظيرِ انطلاقاً من قضايا مُحددة سلَفا. ويبدو البحثُ في المرحلةِ الأولى مَحفوفاً باحتمالاتِ عدمِ التقيُّدِ بالمَفهومِ الدقيق للموازنات، بل سيضطرنا إلى رصدِ كلِّ عناية بالجانب الصَّوتي الإيقاعيِّ سواءٌ تَعلقَ الأمرُ بالموازناتِ أو بالوزنِ أو الإنشادِ، وذلك تمهيداً للمراحل التي شهدتْ تميُّزَ البحثِ في العَروضِ والقافية، من جهة، وإحصاءِ صورِ البديع من جهةٍ ثانية. هكذا سيكون تَناولُ المرحلةِ الأولى ذا طابع زَمني تاريخيٍّ.

1ـ البديع ونقد الشعر:

لا نكادُ نظفرُ في المرحلة السابقة على عصر التأليف، بملاحظاتٍ نقدية أسلوبية، أي جمالية قابلة للتفاوتِ بين المُنشئين، إذ كان الإعجابُ يُترجم بالاستجابةِ المُباشرة: الحفظُ والروايةُ أو الإهمالُ والنسيانُ.

أما الملاحظات الوحيدة التي يمكن أن تدلَّ على الإحساس بتميُّز النصِّ صوتيا/ إيقاعيا فَلَعَلَّها تلك التي ارتبطت بالقرآنِ، كما سيردُ من كلمةِ الوليدِ بنِ المغيرةِ، أو التعليق على السجع المتكلف كسجع الكهان.

فما بين أيدينا من نقدِ المَرحلة الجاهليةِ وصدر الإسلامِ يَهتمُّ بتصحيح الأخطاءِ التي يمكنُ إرجاعُها إلى مجافاةِ قاعدةٍ قارَّةٍ مُسلَّم بها كالمعارف العلمية، والمواضعاتِ الاجتماعية وغيرها.

وضمنَ المواضعات، المواضعاتُ الفنية التي صارتْ في مستوى القاعدة، كالتزام القافية في الشعر. فمنَ الأكيدِ أن القافية قد تحولَّتْ عبرَ تطورٍ طويلِ الأمدِ من قضية أسلوبية إلى شرطٍ لازمٍ للشعر، يحاسَبُ الشاعرُ على خرق ما تواضَع الناسُ عليه في شأنه. إن الخطأ في القافية صارَ كالخطأ في النحو أو

الصرف، أي أنهُ يتعلقُ بالصوابِ وليس بالإجـــادةِ. وليـــسَ يتفـــاوتُ الشـــعراءُ باستعمالهم جميعاً لهذه القافية أو تلك، أو بالخلوصِ من اختلافِ حرفِ الـــــروي أو حركتِه، بل الاختلافُ كامن فيما سينتبه إليه النقادُ المُتأخرون، وهـــو تفـــاعُلُ القافية مع العناصر الأخرى، وخاصة عنصرَ الدلالة (تمكين القوافي)، والعنصـــرَ الصوتي الحر (التصدير) ...الخ. وهذه أشياءُ لم يُهتمَّ بها قبل عَصر التدويـــن. أو لم تصلْ إلينا إلا مدونةً ضمنَ كُتُب يُوقِّعها أصحابُها لصالحهم[1].

وفيما عدا عيوبِ القافيةِ لا نظفرُ بأكثر من مجموعةٍ من النعوتِ والتشـــبيهاتِ التي يرجحُ انصرافُها إلى نعتِ الجانبِ الصوتي / الإيقاعي.

فمن العُيوبِ التي انتبهَ إليها المُستمعُ الناقدُ الإقواءُ والإكفاءُ والسِّنادُ. من ذلـــك خبرُ النابغةِ مع أهلِ المَدينةِ. جاءَ في طبقاتِ الشعراء: "والإقـــواءُ هـــو الإكفـــاءُ مَهموزٌ وهو أن يختلفَ إعرابُ القوافي .. وهو في شعرِ الأعرابِ كثير"[2]. ولـــم يردْ في شعر الطبقةِ الأولى من الفحولِ إلا في بيتين للنابغة "فقدِم المدينةَ فَعيـــبَ ذلك عليه فلمْ يأبهْ لهما حتى أسمَعوهُ إياهُ غناء". فانتبه إلى ذلك ولم يعـــدْ إليـــه. "وقال: قدمتُ الحجازَ وفي شعري ضعَة، ورحلتُ عنها وأنا أشعرُ الناس"[3].

واقترنَ خبرُ النابغة، هذا في روايةٍ أخرى، بخبرِ إقواءِ بشر بن أبـــي خـــازم وانتباهِ أخيهِ سَوادةَ لذلك. جاء في حديث لأبي عمرو بن العلاء: "فحـــلانِ مـــن الشعراءِ كانا يُقويان؛ النابغةُ وبشرُ بن أبي خازم، فأما النابغةُ فدخل يثربَ فغُنِّـــيَ بشعرهِ ففطِن فلم يعدْ إلى إقواء، وأما بشرٌ فقالَ له سوادةُ أخوهُ: إنك تُقوي، فقـــال

---

[1] ـــ هناك نزعة سلفية ترى أن كلَّ الآراء الواردة في كتبِ النقد والبلاغة مســـبوقة (انظـــر حواراً مع الدكتور عبد الله الطيب في مجلة "دراسات أدبية ولسانية" العدد 2 شتاء 1986)

[2] ـــ طبقات فحول الشعراء 71/1.

[3] ـــ نفسه 68/1. وانظر الموشح 132.

له: وما الإقواء؟ فأنشدَ بَيْتَيه. وآخرُ الأول منهما "نسيتْ جذامُ"، فرفعَ ثــم قــال: "إلى البَلد الشآمي" فخفضَ، ففطنَ بشرُ فلم يعد"[1].

ويُفسِّرُ ابنُ سلام تنبُّه أهلِ المدينة لانكسارِ قافية النابغة إلى ما أصابَــه أهــلُ الحَواضِر من خِبرةٍ صقلتْ أذواقَهم: "وأهلُ القُرى ألطفُ من أهــلِ الحواضــرِ لجوارِهم أهلَ الكتاب"[2].

وقد لا يتسعُ هذا التفسيرُ ليشملَ سوادةَ أخا بِشر بنِ أبي خازم. ولذلك يبــدو أن العُنصرَ الأساسي في اكتشافِ العاهاتِ الإيقاعية هو عــرْضُ الشِّــعر علــى الغناءِ والإنشاد، فلاشكَّ أن الغناءَ هو الذي نبَّه أهلَ المدينةِ، فاستعملوه بدورهــم لتنبيه النابغة، ولجأ سوادةُ، هو الآخرُ، حينَ أعوزَهُ التفسيرُ النَّظريُّ العِلميُّ إلــى الإنشاد:

قال سوادةُ: إنك تُقوي!

قال بشرُ: وما الإقواء؟

فأنشد سوادةُ "نسيت جذامُ" "فرفع" ثم أنشدَ: "إلى البلدِ الشآمي" فَخفضَ".

"ففطنَ بشرُ فلم يَعدْ".

ولاشكَّ أن استعمالَ (الرفع) و(الخفض) هنا استعمالٌ لغويٌّ لــم يفقــدْ بعــدُ عناصرَه الماديَّة، أي أنه أقربُ إلى الدلالةِ على التَّنغيمِ، منهُ علــى مــا يُقصــد بالرفع والخفضِ في الاصطلاحِ النحوي. فالأمرُ يتعلقُ بمدِّ الصوتِ في اتجــاهينِ مُتعارضينِ. وكان الوعيُ بهذه العلاقة ــ بين الغناء وتقويمِ الشعر ــ قديماً. جــاء في المُوشح عن عبد الله بن يحيى: "كانت العربُ تُغَنِّي النصبَ، وتمُدُّ أصواتَــها

---

[1] ــ الموشح 59.

[2] ــ طبقات فحول الشعراء 71/1.

بالنشيدِ وتزنُ الشعرَ بالغناءِ، فقال حسانُ:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْــرٍ أَنْــتَ قَائِلُـــهُ   إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْــرِ مِضْمَــارُ"[1]

وفي اتجاهِ تفسيرِ ابن سلام ذهبَ طه إبراهيم فاعتبرَ الإقواءَ أثراً مـــن آثـــارِ طفولةِ الشعرِ... فذمُّه نوعٌ من البصرِ بالشعر، نوعٌ من النقدِ القائمِ علـــى وقْـــعِ الشعرِ في السمعِ وعلى الانسجامِ والتماثلِ في القافيةِ"[2].

وافتخرَ الشعراءُ بخلُوِ شعرهم من الإكفاءِ على ما نجدُ في قولِ مُزرِّدٍ:

وَبِاسْتِكَ إِذْ خَلَّفْتَنِي، خَلْــفَ شاعِــرٍ   منَ النَّاسِ، لمْ أُكْفِــئْ وَلَــمْ أَتَنَحَّـلِ[3]

وهو في ذلك يردُّ على كعبِ بن زهيرٍ الذي حاولَ أن يستبدَّ، هوَ وصاحبُـــه الحُطيئة، بالزيادة في الشعر، إذ قال كعبُ يطلبِ من الحُطيئة أبياتـــاً فـــي هـــذا الصددِ، منها:

فمَنْ للقوافي شَانَهَـا مَــنْ يَحُوكُهَــا   إِذا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَفَــوَّزَ جَــرْوَلُ[4]

واتسعَ مجالُ ذكرِ نعوتِ القافية في القرنِ الأولِ الـــهجري خاصـــةً الســـنادَ والإقواءَ، وأوردَ الجاحظُ أمثلةً منْ ذلكَ لجَندل الطهوي (ت 90هـــ)، وذي الرمـــة (ت117 هـــ) وعَدي بن الرقاع (ت95هـــ) وأبي حزام العُكلي. جاءَ فـــي البيـــان والتبيين: "وقد ذكرتِ العربُ في أشعارِها السِّنادَ والإقواءَ ولم أســـمع الإيطـــاءَ.

---

[1] ــ الموشح 39-40.

[2] ــ تاريخ النقد الأدبي 13.

[3] ــ طبقات فحول الشعراء 104/1.

[4] ــ طبقات فحول الشعراء 105/1.

وقالوا في القصيدِ والرجزِ والسجعِ والخُطبِ، وذكروا حروفَ الرَّوي والقوافـــي. وقالوا: هذا بيتٌ، وهذا مِصراع. وقد قال جندل الطهوي حين مدحَ شِعرَه:

لمْ أُقْوِ فِيهِنَّ ولَـمْ أُسانِـدْ

وقال ذو الرمة:

وَشِعْرٍ قَـدْ أرِقْـتُ لَـهُ غَرِيـــبٍ أُجَنِّبُـهُ المُسَانَـــدَ وَالمُحَـــالاَ"[1]

واشتهرَ في هذا الصددِ قولُ عَدي بن الرقاع (ت95هـ):

وَقَصيدَةٍ قَـدْ بِـتُّ أَجْمَـعُ بَيْنَهَـا حَتَّـى أُقَـوِّمَ مَيْلَهَـا وَسِنَادَهَــا[2]

ونعتقدُ أن الأمرَ لم يقف عند تصحيحِ الأخطاءِ، أو الفخرِ بالبراعةِ منـــها فـــي الجانبِ المُقَنَّنِ من القوافي، بل هناكَ نعوتٌ وتعليقاتٌ تدلُّ على الإحساسِ بتفـاوتِ القوافي وجمالِها، من ذلك تعليق ذي الرمةِ على ما سمعَه من شِـــعر الكُميــت، وهو قولُه:

أَبَتْ هَذِهِ النَّفْسُ إلاّ اذِّكَــارَا

إلى آخر القصيدةِ، بقوله: "أحسنتَ يا أبا المُستَهِل في ترقيصِ هذه القَوافـــي، ونظمِ عقدِها"[3].

---

[1] ــ البيان 139/1.

[2] ــ الحيوان 64/3. الشعر والشعراء 78. الخصائص 325/1. وانظر أبيات أبي حزام العكلي في (البيان 140/1).

[3] ــ الأغاني 34/12.

ولعلَّ ذلك راجعٌ إلى مناسبةِ المدّ في آخرِ الأبياتِ للبحرِ، المتقاربِ، الذي هو أنسبُ البُحورِ للإنشادِ الحَماسي:

"وأنشدَ رجلٌ من أهلِ المدينةِ أبا عمرو بن العلاء قولَ ابن قيس الرقيات:

إنَّ الحَـــوَادِثَ بِالمَدِينَـــةِ قَـــدْ أَوْجَعْنَنِـــي وَقَرَعْـــنَ مَرْوَتِيَّـــهْ

فانتهره أبو عمرو، وقال: ما لنا ولهذا الشعر الرخو، إن هذه الهاء لم توجـــد في شيء من الكلامِ إلا أرْخته"[1].

ورُوِيَ أيضا أن الشاعرَ أنشدَ هذا الشعرَ عبدَ الملك بن مروان "فقال: أحسـنتَ يا ابن قيس، لولا أنك خنَّثتَ قافيته"[2].

فلمْ ينظر أبو عمرو ولا عبدُ الملك إلى صحة القافية، بل نظـــرَا معـــاً إلـــى تأثيرِها المعنوي وما توحي به من ارتخاءٍ. وهذا نقدٌ يدخلُ في نطـــاقِ تعبيريـــةِ الأصوات، ويخطو بذلك بعيداً عن مقاييس الخَطأ والصوابِ. بل إن أبا عمـــرو بن العَلاء حاولَ التفسيرَ والتعميمَ: "إن هذه الهاءَ لم توجدْ في شيءٍ من الكـلامِ إلا أرْخَته".

هذا، وقد لاحظَ ابنُ جِني هذه المَكانةَ المتميزةَ التي احتلتْها القافيةُ مـــن بيـــن مقوماتِ الشعرِ كلها وسجَّل ذلك بقوله:

"ألا تَرى أنَّ العناية في الشعرِ إنما هي بالقوافي لأنها المقاطعُ، وفي السـجعِ كمثل ذلك. نعم، وآخرُ السجعةِ والقافيةِ أشرفُ عندَهم من أولها، والعنايـــةُ بـــها

---

[1] ـــ الخصائص 293/3.

[2] ـــ نفسه.

أمسُّ، والحشدُ عليها أوفَى وأهمُّ. وكذلك كلما تطرفَ الحرفُ في القافيـةِ ازْدادُوا عنايةً به، ومحافظةً على حُكمه"[1].

ودفعاً للالتباس نُشيرُ هنا إلى أن حديثَهم عـن مُـراودةِ القوافـي والمَبيـتِ بأبوابها واستعصائها لا يرجعُ إلى القوافي باعتبارِها مُكوناً صوتيا فحسبُ، ولكـن المقصودَ هو، في غالب الأحيان، إسعافُ الشعرِ ومُواتاتُه بصفةٍ عامة، بمعانيـه ولغتِه. غيرَ أن التركيزَ على ذِكرِ القوافي يدُلُّ، لا مَحالةَ، على العَناءِ الذي يجِـده الشعراءُ في الملاءَمةِ بين مَطلبِ المعنَى ومطلبِ الصوت. فيُحكى أن ذا الرُمَّـة، قال:

بَيْضَاءُ في نَعَجٍ، صَفْرَاءُ في بَرَجٍ

ثم بقيَ زمناً طويلاً لا يجدُ الشطرَ المناسبَ إلى أنْ مَرَّتْ به صينيةٌ فضية قـد أُشربتْ ذَهبا فقال:

كَأنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَـا ذَهَـبُ[2]

كما رُوي مثلُ ذلك عن الكُميت، فقد روي أنه قال:

ألاَ حُيِّيـتِ عَنَّـا يَـا مَدِينَـا

"ثم أقامَ بُرهة لا يدري بماذا يُعجِّزُ على هذا الصدرِ، إلى أن دخـلَ حَمامـاً، وسمعَ إنسانا دخلَه فسلَّم على آخرَ فيه، فـأُنكِر ذلـك عليـه، فـانتصرَ بعـضُ الحاضرينَ له، فقال:

---

[1] ـ الخصائص 84/1.

[2] ـ نفسه 326/1.

وَهَلْ بَأْسٌ بِقَــولِ المُسَلِّمينَـــا"[1]

فالصعوبةُ كامنةٌ في الملاءمةِ بين المَطلبين: المعنى والصـــوت، فـــي غـــير تكلف.

ولأهميةِ القافية في بناءِ الشعرِ استعملتْ للدلالةِ علـــى القصيـــدةِ أو الأبيـــات المتواليةِ استعمالاً مَجازياً منذُ القديمِ، قال ابنُ رشيق: "ومنهم مَن جعـــلَ القافيـــةَ القصيدةَ كلَّها، وذلك اتساعٌ ومجازٌ"[2].

ولاشك أن دلالة الجزءِ على الكل تدلُّ على أهميةِ الجزءِ الدالِّ، وفاعليتِه فـــي تحديدِ ماهيةِ المَدلولِ عليه.

* * *

عدا ما تقدمَ من نعوتِ القافيةِ وعيوبها هناك نعوت وتشبيهاتٌ نُرجـــحُ أنـــها مُوجَّهةٌ إلى الجانبِ الصوتيِّ الإيقاعيِّ.

من هذه النعوتِ وصفُ الكلامِ بالحلاوةِ والطلاوةِ والعذوبـــةِ، وأقـــدمُ كـــلام اطلعنا عليه في هذا الصَّددِ يتجهُ إلى القرآنِ الذي أثارَ بيانُه المُتميزُ، خاصة فـــي سورِه المكية، إشكالا بالنسبةِ للمُتلقي الجاهلي الذي كان يعرفُ الشعرَ ويعـــرفُ سجعَ الكهانِ وخطبَهم المَصنوعةَ. قال الوليدُ بن المغيرة، وقد سمعَ الرسولَ يتلـــو القرآن:

"والله لقد سمعتُ من مُحمدٍ آنفاً كلاماً ما هو من كلامِ الإنسِ ولا مـــن كـــلام

[1] ــ الخصائص 360/1.

[2] ــ العمدة 145/1.

الجن، وإن له لحلاوةً، وإن عليه لطلاوةً، وإن أعلاهُ لمُثمر، وإن أسفلَه لمغدق"[1].

وسيتأكدُ لنا فيما يأتي من هذه الدراسة ارتباطُ نعتِ الطلاوةِ خاصةً بالجانبِ الصَّوتيِّ والأثرِ السَّمعي الناتجِ عن التوازنِ، في حين تنصرف الحلاوةُ أحياناً كثيرةً إلى الصوتِ والمعنى معا.

جاءَ في طبقاتِ فحولِ الشعراءِ: "يقالُ للرجلِ والمرأةِ في القراءةِ والغِناءِ إنه لنَدِي الحلق وطلُّ الصوتِ"[2].

وإذا كانت المجانساتُ والترصيعاتُ الصوتيةُ هي الأرضيةَ التي يتحققُ فيها جمالُ الغناءِ والإنشادِ واستواؤهما، فقد وُصفتْ هي الأخرى بالطلاوةِ والحلاوةِ. كما سنَرى فيما ننقلُه من كلام صاحبِ الصناعتين وغيرِه.

أما التشبيهُ بالمُبصرات من المصنوعاتِ التي تقتضي صناعتُها التجويدَ والجمالَ مثل النسيجِ والسبكِ فقد يُغري بالربطِ بالجانبِ الصَّوتي، وذلك ما آل إليه الأمرُ فِعلاً مع بلاغيِّي القرن الثالثِ الهجري وما بعدَه. أما في المراحلِ الأولى فإن هذا الوصفَ كان يشملُ تَجويدَ الصناعةِ عامةً، كما يتناولُ أحياناً المضمونَ، خاصةً إذا تعلقَ الأمرُ بنسجِ المَحامِدِ. وقد أوردَ الجاحظُ مَجموعةً من الأمثلةِ تدل على هذا المنحى، قدمَ لها بقوله:

"ووصفوا كلامَهم في أشعارِهم فجعلُوها كبُرُودِ العَصب، وكالحُلَلِ والمعاطفِ والديباجِ والوشي، وأشباهِ ذلك"[3].

---

[1] ـ الكشاف 649/4.

[2] ـ طبقات فحول الشعراء 7/1.

[3] ـ البيان 222/1.

ومن أقربِ أمثلةِ الجاحظ إلى الجانب الصوتي قولُ الشاعر:[1]

فَــإنْ أهْلَــكْ فَقَــدْ أبْقَيْــتُ بَعْـــدِي قَوَافِـــيَ تُعْجِـــبُ المُتَمَثِّلِينَـــــا
لَــذِيذَاتِ المَقَاطِـــعِ مُحْكَمَــــاتٍ لَــوْ أنَّ الشِّعْــرَ يُلْبَــسُ لارْتُدِينَـــا

فمقاطعُ الكلام ـــ حتى وإن اعتبرتْ مَعنوية ـــ لا تخلو من مردودية إيقاعيـــةٍ لما يُصاحبُها من وقفٍ أو تلوينٍ للصوتِ. ويرجِّحُ الجانبَ الإيقـــاعيَّ الصَّوتـــيَّ وصفُها باللذةِ (لذيذاتِ المقاطعِ).

أما ذكرُ الكلامِ الموزونِ ومدحُه، كما جاءَ في البيانِ والتبيينِ ـــ "ويذكـــرون الكلامَ الموزونَ ويمدحونَهُ، ويفضلونَ إصابةَ المقاديرِ، ويذمُّونَ الخـــروجَ عـــن التعديلِ" ـــ[2] فلا ينصرفُ كليةً إلى الجانبِ الإيقاعي، فليـــس مـــيزان العـــروض ميزانَهم، فيما يزنونَ هنا، بل يُفهم من الأمثلةِ التي أوردَها الجاحظُ أن المـــيزانَ هو ميزانُ العقلِ والمنطقِ أولاً، أي استعمالُ المَعاني المتناسبة المتآخيةِ المائلـــة إلى الاعتدالِ. وتجنبُ الإفراطِ. وقد أوردَ قول أحدِ الشعراءِ لصاحبِه: "أنا أشـــعرُ منكَ، قال: ولِمَ؟ قال: لأني أقولُ البيتَ وأخاهُ. وأنتَ تقولُ البيتَ وابن عمه"[3].

ويقول الجاحظ في سياقِ هذا الحديث، مُعقبا على أقوالهم: "فهذا ممـــا يـــدلُّ على توسُّعهم في الكلامِ، وحَملِ بعضِه على بعضٍ، واشتقاقِ بعضِه من بعضٍ"[4].

هذه العبارةُ غامضةٌ، فهل الحَملُ والاشتقاقُ منصرفانِ إلى المَعنـــى أم إلـــى الأصواتِ؟ الاحتمالُ الأولُ راجحٌ من خلالِ ما سبق. ولكن الثاني ممكنٌ أيضـــا،

---

[1] ـــ البيان والتبيين 222/1.
[2] ـــ نفسه 228/1.
[3] ـــ نفسه 227/1.
[4] ـــ نفسه230/1.

يدعّمه إيرادُ المؤلفِ في هذا السياقِ قولَ رؤبةَ في شعر ابنِـــه: "ليـس لشِـعْرِه قِران"[1]. والقِرانُ والاقترانُ عند الجاحظِ يتجهانِ إلى تأليفِ الحـــروفِ والألفــاظِ كما سيأتي.

والذي يظهرُ أن الناسَ لم يكونوا يفرقون فـي هـذا العَصــرِ بيــن اقــترانِ الأصواتِ ــ وهي عندهم كلماتٌ ذاتُ معنى، قائمة الــذات ــ، وبيــن اقــترانِ المعاني. ولذلك أفهمُ من كلامِه في (حمل) الكلامِ بعضه على بعض و(اشــتقاقِ) بعضِه من بعض المَعنيين معا. خاصة حين تتجانسُ الألفاظُ عن طريق تجنيــسِ الاشتقاقِ والترديدِ والتعطفِ فتترابطُ أجزاءُ الكلامِ لفظا ومعنى.

نؤكدُ هنا أن لا علاقةَ بين الحديثِ عن تجويدِ الشعرِ وتنقيحِــه عنـد مــن وسمَهم الأصمعي بــ "عبيد الشعر"، وبين الاتجاهِ البديعي المُحدثِ الــذي يَحتــلُ المقومُ الصوتيُّ فيهِ مكانةَ الصدارةِ إلى جانبِ الطباقِ والاستعارةِ.

كان القرنُ الثاني الهجري بالنسبةِ للبحثِ في مكوناتِ الشعرِ عصــرَ تنظــيرِ العَروضِ والقافيةِ مع الخليل بن أحمد (100–170هـ) ومَن عاصرَه من عُلمـــاءِ اللغةِ، ففي هذه البيئةِ طُورت قضايا البناء الصّوتيّ في الشــعرِ قبــل أن تحقــقَ استقلالَها.

وبقيَ الاهتمامُ مُنصبّاً على الجانبِ المُقَنَّنِ من البنـــاءِ الصَّوتــي، أي علــى الوزنِ والقافية. وبرغمِ الإحالاتِ التي نجدُها عند مُؤلفي القرن الثـــالث ــ ابــن المعتز بشكل خاص ــ فلا نكادُ نعثرُ على ما يدلُّ على عنايةِ اللُّغوييــن بتنظــيرِ المُقومِ الصوتي الحُرّ. غيرَ أن حديثَ المؤلفِ، وهو يرد على من يدَّعونَ أســبقيةَ

---

[1] ــ البيان 228.

المُحدثينَ إلى الكلامِ البديع[1] وتصدّيه للردّ عليهم، وذكرِ أبواب البديـــع الخمســـة، يدلُّ على أن الكلامَ في تلك المكوناتِ الخمسةِ كان رائجاً عند مُعـــاصري ابـــن المُعتز، وفي بيئةِ أنصارِ الحديث. يقول: "إنما غرضُنا من هذا الكتابِ تعريـــفُ الناسِ أنَّ المحدثينَ لم يَسبقوا المتقدّمين إلى شيءٍ من أبوابِ البديع"[2].

وإذا رَجعنا إلى أبوابِ البديعِ تلك، وجدْنا المقومَ الصوتيّ يحتـلُّ مـــن بينـــها مكانةً مرموقةً، وهذه الأبوابُ هي:

1 ــ الاستعارةُ.

2 ــ التجنيسُ.

3 ــ المُطابقةُ.

4 ــ رد الأعجازِ على الصُّدورِ.

5 ــ المذهبُ الكلامي.

يَرجعُ مُقومانِ من هذه المقومات إلى المُستوى الصَّوتي، وهما التجنيـــسُ وردُّ الأعجازِ على الصدور. في حين ترجعُ الثلاثةُ الأخرى إلى تركيبِ المَعنى فـــي مُستويين: مُستوى الانزياح ومُستوى الموازنةِ بين المعاني بالمؤالفة والمُخالفة.

ومادام ردُّ الأعجازِ على الصُّدورِ، تجنيساً موقعياً حسبَ تصورنا[3]، فإن ابـــنَ المعتز لم ينتبه إلا لشطرٍ واحدٍ من شطري المُقومِ الصوتـــي الإيقـــاعي الحُـــر، وغاب عنه الشطرُ الثاني، أي الترصيع فلم يذكره لا ضمنَ "أبوابِ البديـــع"، ولا ضمنَ "محاسنِ الكلام والشعرِ" الثلاثةَ عشر التي يعـــودُ أغلبُـــها إلـــى تركيـــبِ

---

[1] ــ البديع 1.

[2] ــ نفسه 3.

[3] ــ تنبه ابنُ الأثير إلى أن رَدَّ الأعجاز على الصدور ضربٌ من التجنيس، وانتقدَ الحاتمي في تخصيص باب له. (المثل السائر 1/251-252).

المعاني. قد لا يعودُ ذلكَ إلى عدمِ ملاحظةِ هذا المُقوم، بقـــدر مـــا يعـــودُ إلـــى الاختيارِ وتقديمِ ما يَرى تقديمَه، خاصةً وقد تركَ البـــابَ مفتوحـــاً لمـــن أرادَ أن يزيد، أو يغيرَ التسميةَ، والذي يجعلنا نميل إلى هذا الفرض ظهورُ هـــذا المُقـــوم (الترصيع) عند ثعلب أستاذِ عبد الله بن المعتز، فقد وردَ فـــي "قواعـــد الشـــعر" باعتباره صفةً لنوعٍ من الشعر، دون ذكرِ اسمِه. وهو يُحل الشعر مرتبة رفيعـــةً من الجودة. وقد سمى الأبيات التي تقومُ على الترصيع "الأبيات الموضحةَ"[1].

فنحن إذْ نُحللُ هذه الأبياتَ لا نجدُ لها من صفة تُميزُها غيرَ تَساوي أجزائـــها وتناسبِها الإيقاعي الذي سُمِّيَ، فيما بعدُ، ترصيعاً. هذا مـــع ملاحظـــةِ القدمـــاء لانقسامِ أطرافِ المَعنى حسب التقسيمِ الإيقاعي، فهم لم ينظروا ـــ في البدايـــة ـــ نظرة انفصال بين الإيقاع والمعنى.

وإذا علمنا أن ثعلب قد وقفَ، كذلك، على التجنيس تحتَ مصطلح "التطبيـــق"[2] وأوردَ له أمثلةً تستغرقُ الكثيرَ من أنواعِه، كما فعلَ مع "الأبيات الموضَّحـــة" أو الترصيع، فإننا نجزمُ بأن وعيَ ثعلب بالمقوم الصَّوتي في الشعرِ كـــانَ أوســـعَ وأغنى من وعيِ ابنِ المعتز.

قد يرجعُ إهمالُ ابن المعتز لأمرِ الترصيعِ إلى كونِه داخلاً في بنيـــة النـــثرِ وغالباً عليه، بل هو الأرضيةُ التي يُمـــارسُ عليـــها الانزيـــاحُ بالنســـبة للنـــثر المَصنوعِ. ومن ثم فلا يستحقُ أن يُدرجَ ضمن أوجه البديع، وقـــد نؤيـــدُ ذلـــك بإخراجِ أبي هلال العَسكري للسجعِ من أبوابِ البديع وخصَّه ببابٍ قائمِ الذات[3].

---

[1] ـــ قواعد الشعر 75. وانظر تفصيل الكلام في ذلك في حديثنا عن التضمين في كتاب البنية الصوتية الفصل الثالث.

[2] ـــ نفسه 56.

[3] ـــ الصناعتين، الباب 8.

وبرغم ربطِ ثعلب بين المقوم الفني ودرجةِ الشعر من الجودةِ في حديثِه عن "الأبيات الموضَّحة" خاصةً، فإن الطابعَ الغالبَ على المرحلةِ الأولى هو الرَّصدُ والتسجيلُ. أما إدخالُ هذا المقومِ ضِمن نظامٍ فيمثّل مرحلةً ثانيةً هي التي سيُبلورها قدامةُ بن جعفر في كتابه "نقد الشعر".

أورد قدامةُ مِحوري النظامِ الصَّوتي الإيقاعي: التجنيسُ والترصيعُ ضمنَ نسقٍ عامٍّ. فالترصيعُ من نعوتِ الوزنِ[1]، والتجنيسُ (المطابق والمجانس) من نعوتِ ائتلافِ اللفظِ مع المعنى[2]. على أن قدامةَ أضافَ نعتاً آخر من نعوتِ اللفظِ، وهو "أن يكون سمحاً، سهلَ مخارجِ الحروفِ من مواضِعها، عليه رونقُ الفصاحةِ مع الخُلو من البشاعةِ"[3].

ونعتقدُ أن جانباً كبيراً من هذا النعتِ ينصرفُ إلى التوازنِ والتجانسِ بين الأصواتِ، وبينها وبين المقاطعِ العَروضيةِ، مما يُيسِّرُ الترنُّم بالشعرِ، وهذا ما تكشَّفَ لنا من تحليلِ الأمثلةِ التي أوردَها قدامةُ في هذا السياق.

ويمتازُ عملُ قدامة، من جهة أخرى، بإدماجِ العُنصر الصَّوتي المقنَّن (الوزن والقافية) ضمن منظومته العامة، الشيءُ الذي لم يهتمَّ به ثعلبُ وابنُ المعتز. ولم يكن في وسعِهما أن يقولاَ فيه شيئاً.

والطريقُ الثالثُ للتعامل مع المقوم الصوتي في هذه المرحلة هو الذي سلكَه ابن طباطبا في "عيار الشعر". لم يتعرض المؤلف لصُور البديعِ المختلفة ـ عدا التشبيه الذي احتلَّ مرتبةً مُتميزةً في كِتابه ـ واكتفى بوصفِ المردوديةِ

---

[1] ـ نقد الشعر 40.

[2] ـ نفسه 150.

[3] ـ نفسه 28.

الشعريةِ للصناعةِ البديعية، ويندمجُ الجانب الصوتي بجميع مستوياته في "مفـــهوم الإيقاع" و"حسن الألفاظ". والإيقاع هو نتيجةُ حسن التركيب، واعتـــدالِ الأجزاءِ فـــ "للشعرِ الموزونِ إيقاعٌ يردُ عليه من حُسنِ تركيبِه، واعتدالِ أجزائه"[1].

أما "حسنُ اللفظ" فأميلُ إلى أن يكون ناتجاً عن خفته وانســـجامه الصوتـــي، وبذلك يتقابل هذان العنصران مع عنصر "صحة المعنى" ليكوّنا دعامة الشـــعر: الصوتُ والدلالةُ أو المسموعُ والمفهومُ: "فإذا اجتمعَ للفـــهمِ، مـــع صحـــة وزنِ الشعر، صحةُ المعنى وعُذوبةُ اللفظِ فصفا مَسموعه ومعقولُه من الكَدر، تم قبولُـــه لهُ واشتمالُه عليه، وإن نقصَ جزءٌ من أجزائه التي يَعمل بها، وهـــي: اعتـــدالُ الوزنِ، وصوابُ المعنى، وحسنُ الألفاظِ كان إنكارُ الفهمِ لهُ على قـــدرِ نقصـــانِ أجزائه".

فالشعرُ يقومُ على "المسموعِ" و"المعقولِ"، والمَسموعُ هو الشـــرطُ الأساســـي الجوهري الذي لا يتحققُ الشعر بدونِه. في حين يُكوّنُ المفهوم شـــرطَ كَمالِـــه. "ومثالُ ذلك الغناءُ المطربُ الذي يتضاعفُ له طربُ مُســـتمعِه المُتفـــهِّمِ لمعنـــاه ولفظِه مع طيبِ ألحانه"[2].

نعتقدُ أن تفريقَ ابن طباطبا بين طرفي المسموعِ، أي بين الـــوزنِ واللفـــظِ، يرجعُ إلى وعيه باختلافِ هذين العُنصرين: الوزنُ والتـــوازنُ. فـــالوزنُ يكـــوّنُ الأرضيةَ الموسيقيةَ الضرورية، والتوازنُ هو التقسيمُ الحُر الذي يُرصفُ فـــوق هذه الأرضيةِ، ويقوي الإيقاعَ.

وباتجاهِ ابن طباطبا نحوَ الحديثِ عن وظيفةِ التوازنِ يقـــتربُ مـــن معالجـــةِ

---

[1] ـــ عيار الشعر 21.

[2] ـــ نفسه 21.

التوازنِ ضمنَ نظريةِ الشعر عند الفلاسفةِ.

وعُموماً فقد ظلَّ نقدُ الشعر والموازنةُ بين الشعراءِ، والبحثُ في خصوصياتِ القدماءِ والمحدثينَ الميدانَ الذي أُنتجتْ فيهِ المُصطلحاتُ التوازنيةُ. سجّل بعضُ هذه المصطلحاتِ في كتبِ الخصومات مثل الموازنة والوساطة، وسُجّل أكثرها في كتب البديعِ والبديعياتِ مثل "البديع في نقد الشعر" لأسامة بن منقذٍ وتحرير التحبير لابن أبي الإصبع وخزانة الأدب لابن حجة الحَموي وغيرها من المؤلفات والشُروحِ التي جعلت همَّها استقصاءَ الصورِ البلاغيةِ مقتصرةً على التعريفِ والمِثالِ أو على أحدهما.

2 ـ البيانُ أو بلاغةُ الإقناع:

تمهيد

يتجهُ نظرنا في هذا الصددِ إلى نموذجين مُتمايزينِ مهما تقاربَ موضوعهما. الأولُ كتابُ **البيانِ والتبيينِ** للجاحظ، والثاني **البرهان في وجوهِ البيان** لابن وهب. فقد حاولا معا التنظير للبيانِ وأنواع الدلالةِ على المَعاني، كلٌ على طريقته، وحسب متطلبات عصره.

من هنا نتساءلُ عن مرجعِ الاختلافِ دون دخولٍ في تفاصيل الموضوع. يبدو جليا أن الجاحظَ كان ينظُرُ للموهبة العربية، للفصاحةِ التي هي صِفة مُميزة للإنسانِ العَربيِّ الأعرابي. وهذا سرُّ حديثِه عن أنواعِ العُيوبِ النطقيةِ التي تُفسدُ نطقَ غيرِ العربِ. ومن هنا احتفالُه بالبيانِ العربي المُتجلي في الخطابة فهي نموذجُ الكمالِ في الحديثِ الشفوي الذي هو سَليقة وموهبة عند العربِ. وكان ضرورياً أن يحتلَّ الجانب الصَّوتي مكانةً مرموقةً في كلِّ حديث عن الكلامِ الشفوي. خاصة في جانب (الآلة) أو فصاحة اللسان. وما يتعلق بالخلو من

العيوبِ التي تذهب بسلاسة الكلامِ. أما ما يتعلق بالموازنات الصوتيــة الحـرة، وهو ما يشغلُ بالنا في المقامِ الأول، فليس له ظـــهورٌ قـويٌ علـى المسـتوى التنظيري، ضمن نظريةِ البيانِ.

وفي الوقتِ الذي كان الجاحظُ يعرضُ نماذجَ البيانِ العربي مما انتخبَـه مـن خطب الأنبياءِ اتجهَ ابن وهبٍ إلى الثقافةِ الفلسفيةِ التي توسعَ مجالُها في عصـوه، خاصة في (باب الاعتبار). كما كان مشدوداً إلى التطور الذي نالَ النثرَ (بتطـورِ جهازِ الدولةِ وتوسعِه وتعقده، وتنظيمِ وظيفةِ الكتابة وحرفتــها) ولذلـك خـصَّ "الكتابَ" أو البيانَ بالخط بفصل يستحقُّ أن يكونَ كتابا مُستقلا. وهو يسجلُ بذلـك الانتقالَ الحاسمَ من الشفوية إلى الكتابة، من (الصوت) إلـى (الحـرف). فكـان طبيعياً ألاّ يظهر الاهتمامُ بالنظامِ الصوتي ومزايا الأصواتِ عندَه إلا في نطـاقٍ ضيقٍ جدّاً.

مع الجاحظ : البيان الشفوي

نحصرُ الحديث هنا في صميم موضوعنا، فنُبعد فصاحةَ المُتكلمِ التي أطنـبَ فيها الجاحظ مع عِلمنا بأن الإلحاحَ عليها، وعلى جانبِ الإلتقــاءِ منـها خاصــةً يمسُّ فصاحةَ النص المُحقق، التي هي شُغلنا الشاغلُ، والإنشادُ والغناءُ لا يغيبـانِ عن عمليةِ إنتاجِ النصِّ المَرصودِ لهما، وهذه العلاقةُ وطيدةٌ في الشـعر القديم[1]، وبديهيةٌ في الخطابة.

ويمكن القولُ بأنَّ ما أتى به الجاحظُ في الجانبِ الصوتي الذي يـهمُّ اللفـظَ، كلمةً كانَ أو نصا، يندرجُ تحت "الاقتران". قد نُميزُ السجعَ والازدواجَ عنهُ وقـد

---

[1] ـ وهي ممارسة على الدوام في الشعر الشعبي الذي ينتج ضمن عملية الغناء كمـا هـو مشاهد إلى اليوم.

ندمجهما فيه، بحسبِ ما نُحدِّدُه للاقترانِ من معنى[1].

يتفرع الاقترانُ، عند الجاحظ إلى "اقترانِ الحــروفِ" و"اقـتران الألفـاظ"[2]، فالحروفُ وحداتٌ لتكوين الألفاظِ، والألفاظُ وحداتٌ لتكويـنِ الكـلامِ المُركّـب (البيت من الشعر مثلا).

ويبدو ــ من خلال هذين الكتابين ــ أن الأمورَ كانت تسيرُ بسـرعةٍ كبـيرةٍ خلالَ القرنينِ الثالث والرابع (هــ) سواء على مستوى المطـالب المنهجيـة، أو المعطيات الاجتماعية ــ الثقافية، فلم يرَ ابن وهب في كتاب الجاحظِ غير أخبـار مُنتخَلَة، وخطب مُنتخَبة، ولم يأت الجاحظ، في نظره، "وظائفَ البيانِ، ولا أتـى على أقسامه في هذا اللّسان، فكان (عند ابن وهب) غيرَ مُسـتحق لـهذا الاسـمِ الذي نُسب إليه"[3].

والإجراءُ المنهجيُّ الذي قامَ به ابنُ وهب إزاءَ الجاحظ، قام به مُعـاصر لـهُ وهو قدامة بن جَعفر إزاءَ البلاغيين الذين سبقوهُ (ثعلب وابنُ المعتز... الخ) فـي نقد الشعر. إذ حاول هو الآخر إدماجَ الموادِّ البلاغية المتوفـرةِ فـي نَسـق ذي

---

[1] ــ مهما تكن الأهمية التي نُعطيها للنصوصِ النظريةِ الصريحةِ عند الجاحظ فيجبُ الاقتنـاعُ بأن المثالَ هو الذي يلعبُ الدورَ الأساسي في تحديد تصوره، فالقضيةُ المرصودةُ تحدد مـن خلالِ أمثلةٍ مُتعددة، فالازدواج مثلا لا يعرِّف ولكن يمثِّل له، ولسنا نعلم أن أحداً سبقَ الجاحظَ إلى استعماله.

وليست هذه الطريقةُ خاصة بالجاحظِ. لقد سارَ عليها الرواد جميعاً: ثعلبُ في قواعد الشـعر وابن المعتز في البديع. فالأمثلة المتعددةُ تدل على الإحساسِ بوجودِ تنوعات وخصوصيات.

[2] ــ البيان 67/1.

[3] ــ البرهان 49. وهذا بخلاف رأي العسكري الذي اعترفَ بوجودِ المادة البلاغية واختـلالِ المنهجِ (الصناعتين المقدمة). وهذا الاختلاف طبيعي لاختلاف مطلبي الباحثين.

طبيعة معيارية[1].

وفي الوقتِ الذي يَصعبُ، إن لم يتعذر، استخراجُ خُطة منهجية لبناءِ كتاب البيانِ والتبيينِ، خطةٍ تلتزمُ بالعنوانِ، وإن كانتِ الأهدافُ المُتوخاةُ من التأليفِ واضحةً، نجدُ كتاب البرهانِ مَبنياً على خطةٍ مفصّلة، تقومُ على السير من الكلّ إلى الجزءِ، ومن المشتركِ إلى الخاصّ. فيمكنُ تشجيرُ عملِ ابنِ وهب تشجيراً يبرزُ كل الجزئياتِ والتفاصيلِ الصغيرةِ في موقعِها الطبيعي[2]. ولا يمكنُ فعلُ مثلِ ذلك مع عملِ الجاحظ، وإن كان من اليسيرِ أن نجدَ عندَه أغلبَ الموادّ التي تشتملُ عليها خطاطةُ ابن وهب، إنْ إشارة أو تلميحاً. أما الاختلافُ في المادة فهو أمرٌ جَوهري، فالجاحظ يتعاملُ أساساً مع النصّ الشفوي، مع الخطابةِ بمعناها الواسعِ الذي يمتدُّ من الحديثِ العادي الدائرِ بين الناس في حياتِهم العامةِ إلى الخطابِ الشعريّ الذي كان هو الآخرُ مُنشداً.

لهذا أعتقدُ أن الرؤيةَ البيانية عند الجاحظ مَهما اتسعتْ، خاصة في بعض النصوص التي أوردها في باب البيان[3] وفي الحيوان، وذكر فيها أصنافَ الدلالات على المَعاني، هي رؤية بيانيةٌ لغويةٌ تهتمُّ بالبيانِ باللفظِ بياناً متفاوتاً أي بلاغيا. أما ذكرُ أصنافِ البيانِ الأخرى فكان عمليةَ إخلاءٍ لتحديد المَوضوعِ الذي هو الدلالة باللفظ أي (باب العبارة) حسب خطاطة ابنِ وهب. ويبقى الاهتمامُ بما دخَلَ عند ابن وهب في (باب الاعتبار) و(باب الاعتقاد) و(باب

---

[1] ــ مات قدامة وابن وهب معا سنة (337هـ). والتبست على الباحثين في أولِ الأمرِ نسبة كتاب ابن وهب فنسبوه إلى قدامة تحت عنوان "نقد النثر" (انظر مقدمة نقد النثر). وقال قدامة هو الآخر: "ولم أجد أحداً وضعَ في نقدِ الشعر وتخليصِ جيدِه من رديئه كتابا" (نقد الشعر 17).

[2] ــ انظر التشجير في الصفحة 86.

[3] ــ البيان 76/1.

الكتاب) ثانوياً عند الجاحظ، ولا أدلَّ على ذلك من مادة الكتابِ نفسِها.

يقولُ الجاحظُ: "فحُروف الكلامِ، وأجزاءُ البيتِ من الشعرِ، تراها متفقةً مُلساً، ولينة المعاطفِ سَهلةً، وتراها مُختلفةً متباينةً، ومتنافرةً مُستكرهةً، تشقُّ على اللسانِ وتكُدّه. والأخرى تراها سَهلةً لينة، ورطبةً مواتية. سَلْسةَ النظامِ، خفيفةً على اللّسانِ. حتى كأن البيتَ بأسرِه كلمةٌ واحدة، وحتى كأنَّ الكلمةَ بأسرها حرفٌ واحدٌ"[1].

وإلى جانب هذا النص الذي يَقرنُ الصِّفاتِ السالبةَ بالصفاتِ الموجبةِ في فصاحة الكلامِ بشكل عامٍّ هناك نصان آخران في نفسِ السياقِ. يتجهان إلى الشعر مباشرة. يقتصر أحدُهما على الصفاتِ الموجبة التي تَجعلُ الشعرَ جيداً، وهو قوله:

"وأجودُ الشعرِ ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ، سَهل المخارجِ. فتعلمُ بذلك أنه أُفرِغَ إفراغاً واحداً، وسُبِك سَبكاً واحداً. فهو يَجري على اللسانِ، كما يجري الدّهان"[2].

في حين يقفُ النصُّ الثاني عندَ الصفاتِ السَّالبة التي تذهبُ بفصاحة الكلام عامة ــ وإنْ كان المثالُ شعراً ــ وهو قولُه أيضا:

"ومن ألفاظِ العربِ ألفاظٌ تتنافرُ. وإن كانتْ مَجموعةً في بيتِ شعرٍ لم يستطع المُنشدُ إنشادَها إلا ببعضِ الاستكراه"[3].

---

[1] ــ البيان 67/1 في النص بعض تكرار.

[2] ــ البيان 67/1.

[3] ــ البيان 65/1.

توجدُ في هذه النصوص، ما وردَ في سياقها من كلام، مجموعة من النعــوتِ تتكررُ حيناً، وتبدو حينا مترادفةً. ولعلها ــ فيما يبدو من ترادُفها ــ تسعى إلــى استكمالِ الوصفِ والتعبيرِ عن الانطباعِ الذي تكوَّن في نفس الجاحظ من معانــاة نُصوصٍ متنوعة، فحاولَ وصفَه بالاستعارة من مجالاتٍ متنوعةٍ، فهناك المَلاســةُ والليونةُ والرطوبةُ والحَلاوةُ...الخ.

ولْنُحاولْ تصنيفَ هذه النعوتِ لعلَّها تَسمحُ لنا باستخلاصِ مَفــهومِ الاقــترانِ عندَ الجاحظ:

	نعوت موجبة +		نعوت سالبة −	
نعوت الائتلاف والتماثل وأضدادها	التلاؤم	67/1	التنافر	1/65، 66، 67
	التماثل	66/1	الاختلاف	67/1
	الائتلاف	67/1	التباين	67/1
	التجاور	67/1		
	الاتفاق	67/1		
	المواتاة	67/1		
	القِران	68/1		
	التلاحم	68/1		
	إقامة الوزن	14/1		
نعوت الخفة السهولة وأضدادها	الملاسة	67/1	الاستكراه	66/1، 67
	الليونة	67/1	الكَدُّ (كدُّ اللسان)	67/1
	السهولة	14/1	المؤنة (على اللسان)	67/1
	(سهولة المخرج)	67/1	المشقةُ (على اللسان)	67/1
	الرطوبة	67/1		

	السلاسة 67/1	
	الخفة 67/1	
	الجري على اللسان 67/1	
	الطلاوة 14/1	
	الحلاوة 14/1	

وأولَى الملاحظات التي تأتي إلى الذهنِ تتصلُ بالعلاقةِ بيــن المَجموعــة (أ) والمجموعة (ب) هل تُعتبر الثانيةُ نِتاجا للأولى، ومجردَ وصفٍ لمردوديتِــها، أم إن المجموعةَ الأولى ذاتُ وظيفةٍ أخرى، وبُعدٍ آخرَ، تعدو اللســانَ إلــى الأذن؟ فتحقيقُ (التماثل) قد يعدو تَيْسير النطق إلى إطراب الأذنِ. وبعبارةٍ أجلَــى هــل ينصرفُ التماثُلُ والتلاؤم (...الخ) إلى مجرد قبول الكلماتِ لجاراتها، وعدمِ ثقلِها وتعثُّرِ النطق بها عند الاجتماعِ في ملفوظٍ واحدٍ، أم إن مَردودية هــذا التمــاثل (...الخ) تمتدُّ إلى البحثِ عن تجانس إيقاعي ذي وظيفــة شــعرية؟ إن الجــزمَ بالاحتمالِ الأولِ، مهما رجحتهُ عبارة المؤلف، ليس يسيراً.

وإذا كان الجاحظُ قد حسمَ الأمرَ فيما يَتعلقُ باقترانِ الحروفِ، بشروعِه فــي بيانِ الأسبابِ المؤدية إلى التنافر بقوله:

"فأما في اقترانِ الحروفِ، فإنَّ الجيم لا تقارنُ الظاءَ والقافَ ولا الطــاءَ ولا العينَ، بتقديمٍ ولا بتأخيرٍ. والزاي لا تقارنُ الظــاءَ ولا الســينَ ولا الضــادَ ولا الذالَ، بتقديمٍ ولا بتأخيرٍ وهذا بابٌ كبيرٌ. وقد يُكتفى بذكرِ القليلِ حتى يستدل بــه على الغايةِ التي إليها يَجري"[1].

فإنه لم يفعلْ مثلَ ذلك مع الألفاظِ المركَّبةِ للكلامِ، وليسَ عزوفُه عن ذكرِ هــذا

---

[1] ـــ البيان 69/1.

القليل الذي يُمكن أن يدلَّ على الكثير، في هذا الصدد، إلا لأن الأمورَ لم تكن واضحة لدَيه.

ولا نستطيعُ أن نَفهمَ الجاحظَ في هذا الجانب، بالنظر إلى اقتراحِ ابن سنان في هذا الصَّدد، حين حديثِه عن فصاحةِ المُفرد والمركَّب، فإنَّ ابنَ سنان سلكَ طريقَ الفصلِ بين فصاحةِ المُركَّب، حسبَ شُروطِ المُفرد، وبين فصاحة المركَّب حسبَ المعنى، أيْ أنه فصلَ بين (الفصاحة) و(البديع) الشيءُ الذي لم يكنْ واضحاً عند الجاحظ. وربما كانتْ نظرةُ الجاحظ هذه إحدى مظاهرِ البدايةِ الأولى للتفكيرِ في العُنصرِ الصَّوتي وفعاليتِه في الخطابِ. ثم جاءت بعدَها مرحلةُ الفصلِ بين مستوى الصوابِ والسُّهولةِ، ومستوى الجمالِ الزائدِ على الصواب.

ويبقى بيد الدارس أن ينظرَ إلى الجانبِ التطبيقي من عملِ الجاحظِ، إذ يُعتبر المثالُ ــ كما أسلفنا ــ هو المرجعُ الأساسي لضبطِ مفاهيمه ومقاصده.

ساق الجاحظُ مِثالاً للتنافرِ البيتَ المشهورَ "وقبرُ حرب" ...الخ، قال، فيما رواهُ عن غيره: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعةً في بيتِ شعرٍ لم يستطعِ المنشدُ إنشادَها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قولُ الشاعر:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرِ   وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ"[1].

لقد قبلَ الناسُ نسبةَ هذا البيتِ إلى الجن انطلاقا من استعصائه عن الإنشادِ دون تَتَعْتُع أو تلجْلُج بالنسبةِ لبني البشر[2].

---

[1] ــ البيان 65/1.

[2] ــ نفسه. وقد ناقشنا تنافر هذا البيت في الحديث عن الفضاء في كتاب البنية الصوتية.

غيرَ أنه مثّل لذلك أيضاً بقولِ ابنِ يَسير:

لَمْ يَضيرْهَــا والحَمْــدُ للـــهِ شَـــيْءٌ وَانْثَنَتْ نَحْوَ عَــزْفِ نَفْــسٍ ذَهُــولِ

يُعلقُ الجاحظُ بقوله: "فتفَقَّدِ النصفَ الأخيرَ من هذا البيتِ، فإنك ستجدُ بعــضَ ألفاظهِ يتبرأ من بعضٍ"[1].

لماذا يتبرأ بعضُ البيتِ من بعض؟ هل يسري على هذا البيت ما يَسري علــى الذي قبله (وقبر حرب ...الخ)؟

إن البلاغيين الذين جاءوا بعدَ الجاحظِ وجدوا تفسيراً للبيـــت الأول: تكــرار حروفٍ متقاربة[2]. ولكن هذا التفسيرَ قد لا يَسري على شـــطر البيــتِ الثــاني، خاصة إذا حُصِرَ التنافرُ بينَ مكوناتِ "عزف نفس ذهول"، بل قد نُحسُّ أن الــذي يَنقصُ هذا الشطرَ هو التماثل. وكأننا هنا إزاءَ قُطبين:

التماثل الأقصى ⇐ الفصاحة ⇐ اللاتماثل (التنافر الأقصى)

وكلاهما يُخلُّ بشروطِ الفصاحة.

في الحالة الثانية، حالةِ اللاتماثلِ، شبَّهوا الألفاظَ بأبناءِ العَلاتِ، فَــ "إذا كـــان الشعرُ مُستكرها، وكانت ألفاظُ البيتِ من الشعرِ لا يقعُ بعضُها مُمــــاثلا لبعــضٍ كان بينها من التنافرِ ما بينَ أولادِ العَلاتِ"[3].

---

[1] ــ البيان 66/1.

[2] ــ نشير إلى ابن سنان في سر الفصاحة.

[3] ــ أورد الجرجاني للجاحظ رأيا أكثر تفصيلا يتضمن سلّما للفصاحة ذا درجات عدة، ويمتدُّ من أعلى صور الفصاحة إلى أدناها: 1) الإعجاز 2) الفصيح المشاد به 3) ما فيه بعضُ الكلفة

فقولُه: "يقعُ بعضُها مماثلاً لبعضٍ" يُغري بتأويلِ النصِّ فـــي الاتجـــاهِ الـــذي يهمُّنا، وهو البحثُ عن التجانسِ الصوتي. هل كان التجانسُ الصوتي (الـــذي لا يصلُ إلى الحدّ الذي يمنعُ انطلاقَ النطق) مَطلباً عند الجاحظِ. إذا كـــان الأمـــرُ كذلكَ، فإن الجاحظَ كانَ حريصاً على الموازنةِ بيـــن مطلبيـــنِ :مَطلـــبٍ لُغـــويٍّ تواصليٍّ، ومطلبٍ جَماليٍّ، وهذه قضيةٌ قديمةٌ حديثةٌ نَعرضُ لها فـــي مناسـباتٍ مُختلفةٍ من هذا البحث.

ولْنكتفِ هنا بالنظر في الأمثلةِ التي ساقَها الجاحظُ للشعر الخالي من التبـــاينِ والتنافر، لنَر ما إذا كانت هذه الأمثلة ذاتَ مزيةٍ صوتيةٍ إضافية.

ولابد أن نسجلَ هنا قَصرَ أمثلة التنافرِ والتماثل على الشعر، في الوقت الـذي كانت الخطابة هي صاحبةَ الدارِ في البيانِ والتبيينِ، هل يرجعُ ذلك إلـــى كَـونِ هذه المزيةِ فيه أظهرَ، وكونِ إسقاطِ التجانسِ الحُرّ فيه، على التجانس المُنتظِـــم، عسيراً، يسْهلُ كشفُ مزالقه؟ لَعل هذا هو الأساس، ولعل غيرَه يُفسّـــر التمثيـــلَ بالشعرِ وحدَه في هذا الصدد. كما يثيرُ الانتباهَ إسنادُه الاختيارَ إلى غيره كما فـــي بداية المثال التالي:[1]

1 ـــ **المثال الأول:**

"فقيلَ لهم: فأنشدونا بعضَ ما لا تتباينُ ألفاظُه، ولا تتنافرُ أجـــزاؤُه. فقـــالوا: قال الثقفي: ..."[2]

غير المعيبة 4) خفيفُ الثقيل 5) المتناهي الثقل (دلائل الإعجاز 46).

[1] ـــ انظر علاقة النقدِ بالاختيار في حوارٍ مع الدكتور عبد الله الطيب في مجلة "دراسات أدبية ولسانية" ع2.

[2] ـــ البيان. 67/1. 325/3.

مَنْ كَـانَ ذا عَضُدٍ يُدْرِكْ ظُلاَمَتَـهُ   إنَّ الذَّلِيلَ الذِي لَيْسَـتْ لَـهُ عَضُـدُ

يلاحظُ أن هناك ترديدَ كلمة "عضد"، ويبدو من إعادتِها بذاتِها أنها لا تحقِّق شرط فاعلية التجنيس الصوتي. والواقع أن الأمرَ بخلافِ ذلك فبالإضافةِ إلى ما اشترطه القدماءُ في الترديد حتى يرتفعَ عن مستوى التكرار، دون أن يَسمُو إلى مُستوى التجنيس، هناك وقوعُهما في سياقين مَعنويين مختلفين: الإثبات (+)، والنفي (−).

كانَ ذا عَضد ⟺ ليست له عضُد

(+)   (−)

كما يُلاحظُ تكرارُ أصوات خاصة: ذ ض د ظ في شطري البيت.

ولابدَّ من الإشارة كذلك إلى أهمية موقعِ الكلمتين المردَّدتين: صدرُ البيت وقافيته.

فأهميةُ هذا الموقع جعلتْ التصديرَ يوضعُ ضمنَ أبوابِ البديعِ الخمسةِ عندَ ابن المعتز إلى جانب التجنيس والاستعارة والطباق.

مَنْ كَانَ ذَا عَضُـدٍ يُـدْرِكْ ظُلاَمَتَـهُ   إنَّ الذَّلِيلَ الذِي لَيْسَـتْ لَـهُ عضـد

ذ ض د   ظ   ذ   ذ   ض د

2) تَنْبُو يَدَاهُ إذا مَـا قَـلَّ نَاصِـرُهُ   وَيَأْنَفُ الضَّيْمَ إنْ أثْـرَى لَـهُ عَـدَدُ

يُمكن القول بأن هذا البيتَ إذا خَلي من التنافر فليسَ فيه تجنيسٌ صوتي بارزٌ على الطريقة التي وَعاها الشعراءُ ونظَّرَها البلاغيونَ، فباستثناءِ إغناءِ القافية بالجناس (اللزوم): عضد

عدد

لا نكادُ نَلحظُ غيرَ تكرارِ (الدال) بين الصدرِ والقافية، وتكرار (الهاء):

تَنْبُـو يَـداهُ إذا مـا قـلَّ نـاصرهُ ويأنف الضيمَ إن أثـرى لـه عـدد

د ذ ض د

ولا يمكنُ أن نُغفلَ هنا التوازي التركيبي بين:

	تنبو يداه	إذا	ما قل ناصره
و	يأنف الضيم	إن	أثرى له عدد

وهو سرُّ انسجامِ البيت الثاني. ومَردوديتُه الصَّوتيةُ الإيقاعيةُ بـارزةٌ، ففيه موازنةٌ أو ترصيع غير مقفى.

وهي موازنة مدعمةٌ بتقابل معنوي بين (تنبو يَداهُ) و(يأنفُ الضيم) وبين (قل ناصره) و(أثرى له عددُ).

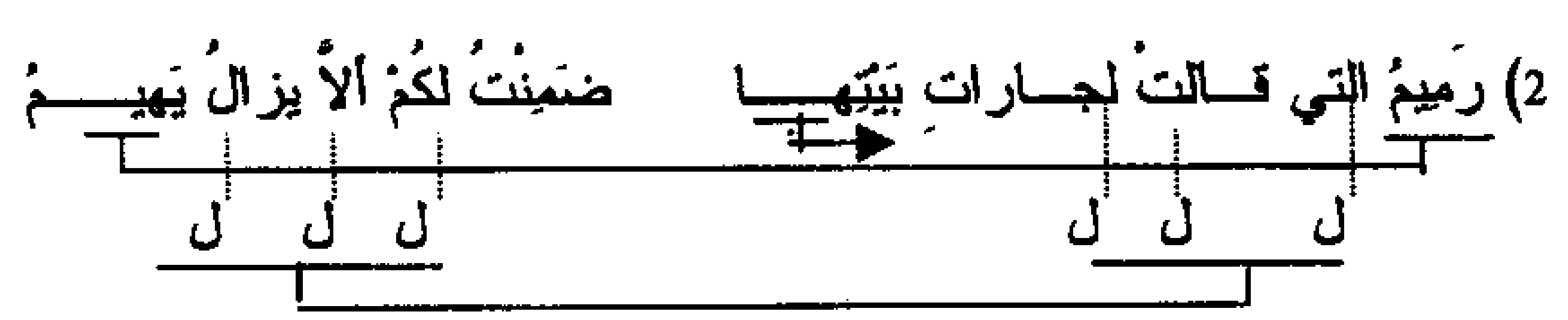
وهكذا نجدُ العاملَ الإيقاعي الصَّوتي يَعملُ عملَه (الذي أثارَ انتباهَ أصحـابِ الاختيار) في وحدةٍ مع المكونِ الدّلالي والمُكون التركيبي. إني أكادُ أجـزمُ بـأن هذا المجموعَ المكوَّن من تفاعل الصوتِ والتركيبِ والدلالةِ هو ما عـبَّر عنه الجاحظ، بعدَ ذلك، بالازدواجِ دونَ أن يعرِّفه.

2 ــ المِثالُ الثاني:

قول أبي حية النميري:[1]

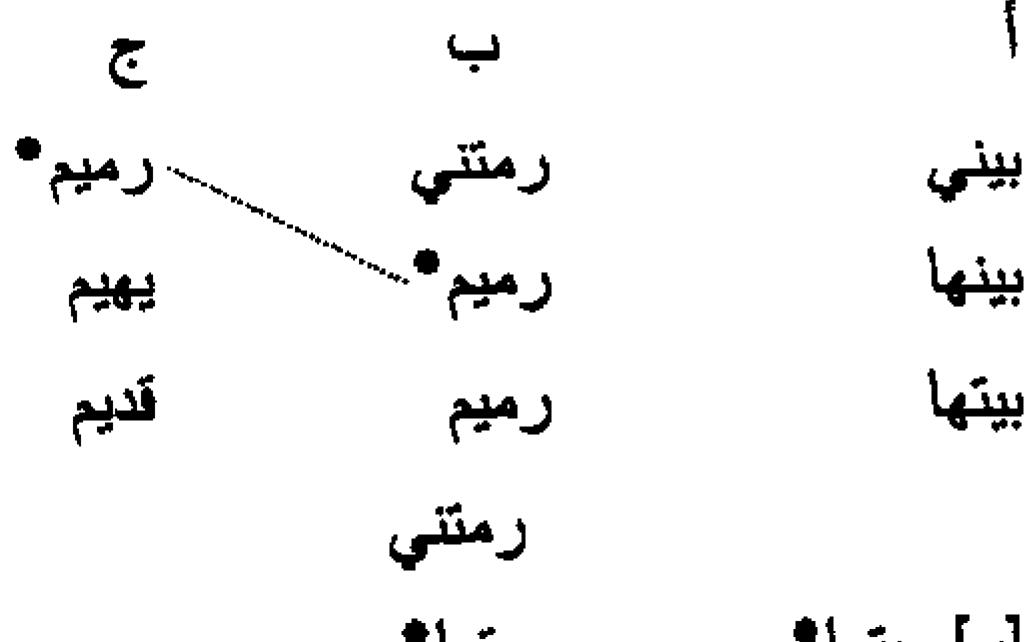
1) رَمَتْني وَستْرُ اللّهِ بَيْني وَبَيْنَهَا عَشيـةَ آرَامَ الكِنـاسِ رَميـمُ

[1] ــ البيان 68/1.



3) ألاَ رُبَّ يَــومٍ لو رَمَتْنِي رَمَيْتُهَــا ولكِــنَّ عَهْــدِي بِالنِّضَــالِ قَدِيــمُ

من الإشاراتِ السابقة نلاحظُ تكرارَ بنياتِ صوتيةٍ تجنيســـيةٍ علـــى امتـــداد الأبياتِ الثلاثةِ. ويمكن تقسيمُ الوحداتِ المشتركةِ إلى ثــلاثِ مَجموعــاتٍ بينـــها تداخلٌ لقيامِ التصنيفِ على التجنيسِ والترصيعِ معًا:



فكلُّ مجموعةٍ تتجاوبُ فيما بينها، وتتجاوبُ مع مجموعةٍ أخرى مـــن خـــلالِ مكوّنٍ من مكوناتِها أو أكثر. إن الأبياتَ الثلاثةَ نتاجٌ إيقـــاعي للكلمـــة المولـــدة للدلالةِ والإيقاعِ فيه، وهي "رميم"[1] وإلى جانب النسق الـــذي تكونـــه الوحـــداتُ المشتركة هناك وحداتٌ للتّمييزِ على مستوى الأبياتِ أبرزها (اللام) فـــي البيـــتِ الثاني، كما هو مبين.

3) المثال الثالث:

وَلَسْــتُ بِدُمَّيْجَـــةٍ فِـــي الفِـــرَا شِ وَجَّابَـــةٍ يَحْتَمِـــي أنْ يُجِيبَـــا

---

[1] ــ انظر حديثنا عن الكلمة المولدة للتوازن في كتاب البنية الصوتية الفصل الثاني.

وَلاَ ذِي قَـلاَزِمَ عِنْـدَ الحِيَـاضِ إِذَا مَـا الشَّرِيـبُ أَرَابَ الشَّرِيبَـا

فهناك مقابلةٌ تركيبيةٌ بين الشطرين الأولين، قائمةٌ على إضمارِ (المُمهّد) فـي الشطر الثاني (ولستُ)، أو تعويضه بما يقومُ بوظيفته (ولا):

ولستُ	بدُمَّيْجَة	في الفراشِ
ولا	ذي قلازمِ	عند الحياضِ

ويلعبُ الشطران الثانيانِ نفسَ الدورِ (التحديد) بالنسبة للشطرين الأولين، مما يغني عنصرَ الموازنةِ الإيقاعية. كما يُغنيها الترصيعُ الصَّرفـي بيـن الفـراشِ والحياضِ (برغم العُزوف عن التجنيسِ أو التقفية).

إلى جانب التوازن الترصيعي هناكَ تجنيسٌ بين "وجَّابة" و"يُجيبـا"، وترديـدُ "الشريب". وهما تجنيسٌ وترديدٌ يكتسبانِ قيمةً أخرى من موقعهما في القافية.

مرةً أخرى، هل نستنتجُ من تحليل هذه الأمثلة أن التماثُلَ وعدَم التنافر، ومـا إلى ذلك من النعوت الموجبة التي أوردَها الجاحظُ في الحديث عـن الاقـتران، تعدو كلُّها مُجرَّدَ الخُلو من العُيوبِ التي "تكدُّ اللسانَ" إلى المَزايا التـي تُطـرب الأذنَ والنفس؟ إن الأمثلةَ السابقةَ ترجِّحُ ذلك، كما رجحتْهُ النعوت نفسُـها فـي دلالتها على وجودِ طرفين متجاوبينِ "التماثل ...الخ".

ومع ذلك ينبغي التأكيدُ بأن العاملَ الإيقاعي الذي أهمَّ الجاحظَ ليس عُنصـراً صوتياً مجرداً كما هو الشأنُ عند أصحابِ البديعِ، بل هو نتـاجُ التفـاعل بيـن الصوتِ والدلالةِ والتركيبِ. وإذا حَصَرَ الجاحظُ حديثَه عـن الاقـترانِ ـ مـن خلال الأمثلة ـ في الشعر فقد نعتَ الخطابةَ بالسـجعِ والازدواج. ولئـن كـان السجعُ معروفا، وكادَ ينصرفُ عن أن يكونَ صفةً ليدلَّ على جنسٍ قائمٍ بذاتِـه، بعد أن صارَ عُنصراً قاراً في صنفٍ من النثر، فإن مفهومَ الازدواجِ هو البدايـةُ

الأولى للحديثِ عن الموازنات الإيقاعية ذاتِ الطبيعة الزمنية التي فُصّلت فيما بعدُ تحت مصطلحاتٍ كثيرةٍ ومتنوعة أهمُّها الترصيع.

والواقعُ أن الجاحظَ لم يُعرّف الازدواجَ، ولا حاولَ التفريقَ بينَه وبين السجعِ، بل لمْ يستعمل المصطلحينِ الدّالينِ على الظاهرةِ الفنية: السجع والازدواجُ، وإنما قصدَ الكلامَ نفسه[1]. ولاشكَّ أنه أحسَّ أن السجع بمفهومِه السائرِ في عصره لا يَستوعبُ جوانبَ من التوازنِ الصوتي التي يتميزُ بها بعضُ الكلامِ القصيرِ فميَّزهُ بهذا النعتِ، أو ميَّزهُ غيرُه قبله.

ابنُ وهب : البيان العام

يتناول إسحقُ ابن وهب في كتابه "البرهانُ في وجوه البيان" شروطَ المعرفة، والأسبابَ المُوصِّلة إليها ووسائلَ التبليغ والتواصلِ. ونَزعتُه العَمَليـة (تـداول المعرفة، واستثمارها في الواقع الملموس) أقوى من نزعته الأدبيةِ البلاغيةِ الصِّرف. يلمس ذلك بسهولة من المقارنة بين حديثِه عن القياسِ والتشبيه[2]. فقد توسعَ في القياس توسعاً موفيا بجوانبه، واجتزأ الكلام في التشبيهِ بشكل مخل، برغم ما بينهُما من أواصرَ تَظهر من تعريفِه للقياسِ. فـ "القياسُ في اللغة التمثيلُ والتشبيهُ، وهما يَقعانِ في الأشياءِ، في بعضِ مَعانيها لا في سائرِها. لأنه ليس يجوزُ أن يُشبِه شيءٌ شيئاً في جميع صفاتِه فيكون غيرَه، والتشبيهُ في الأشياءِ لا يخلو من أن يكونَ تشبيهاً في حدٍّ أو في صفةٍ أو في اسمٍ"[3].

ولم يُعرّف التشبيهَ، حينَ عرضَ له، بل اكتفى بذكرِ فضلِه، وقسَّمه إلى تشبيهِ

---

[1] ـ عقد بابين للأسجاع في البيان 284/1، 297/1 وتحدث عن حكمها من وجهة النظر الدينية (البيان 287/1)، وعقد بابا لـ (مزدوج الكلام) البيان 116/2.

[2] ـ انظر الصفحتين 667-107 من الكتاب المذكور.

[3] ـ البرهان 67.

الأشياءِ في ظواهرِها وألوانها ومقاديرهـا (القـد بـالغُصن)،وتشـبيه المعـاني (الشجاع بالأسد)، ولم يزدْ على ذلك شيئا[1].

والخلاصةُ أن البيانَ مرتبطٌ في كتـاب (البرهـان) بالاسـتدلالِ والإقنـاعِ بالوسائلِ المنطقية والخطابية، كما هو مرتبطٌ بتجويدِ قناةِ التواصل مثلِ الكتابـة، وذلك بتقديم المعارف اللازمة لهذا التجويد. فالناس يدركون ويعـبرون بثـلاثِ وسائلَ أساسية.

1 ــ التفكيرُ والتأملُ في الكونِ عن طريقِ العقلِ، أو إدراكِ معانيه (الكـون) عن طريقِ الحواسِّ، وهذا هو (الاعتبار). ويختزنون تلك المعـارفَ ويُحلُّونـها محالَّها من نفوسهم، وذلك هو (الاعتقاد).

2 ــ التعبير اللغوي عن هذه المعارف وهو (العبارة).

3 ــ نقل المعارف عن طريق الخط وهو (الكتاب).

فينبغي لذلك تحسينُ هذه القنوات وإمدادُها بالوسـائل والمعـارفِ المناسـبة (الفكرُ بالمنطق. والعبارةُ بعلم اللسان والبلاغة. والكتاب بالخط وما يحتاج إليـه الكاتبُ من ثقافة وخبرة).

وتقوم نظرية ابن وهب على أساسين:

1 ــ استنباط المعرفة : الاعتبار والاعتقاد.

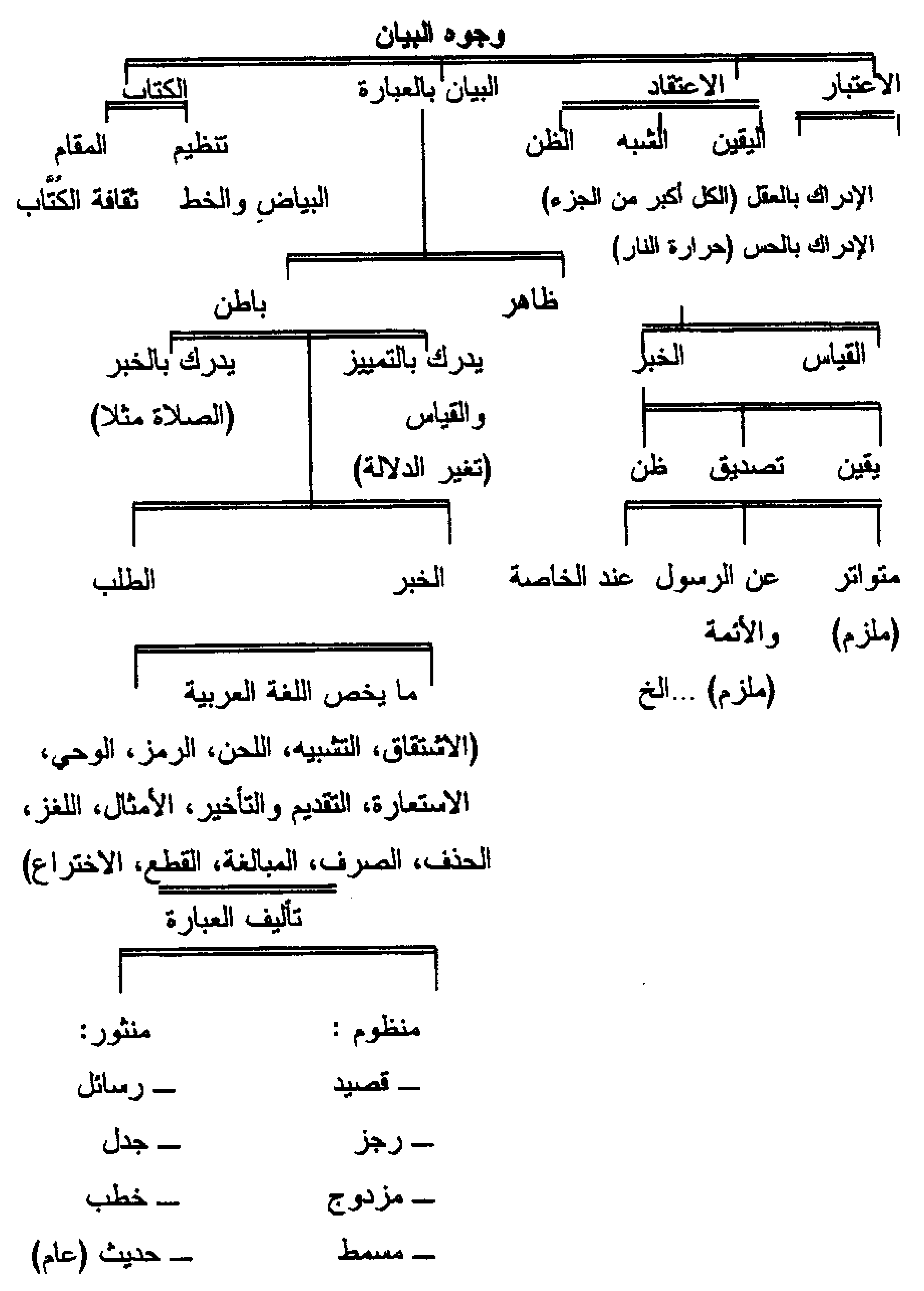
2 ــ تداول المعرفة : العبارة والكتاب.

وبذلك يصيرُ الجانبُ الأدبي فرعاً صغيراً من شـجرة كبـيرة، ولا يظـهرُ الجانبُ الصوّتي في خطاطة ابن وهب، ولا يمكن الظفرُ بـه إلا فـي تعريـفِ

---

[1] ــ البرهان 107.

"البلاغة" و"الشعر". وهذه خطاطة عامة لتصورِه:



يعرفُ ابن وهب البلاغةَ بقوله: البلاغةُ "القولُ المحيطُ بالمعنى المقصود، مع

اختيارِ الكلامِ، وحسنِ النظامِ، وفصاحةِ اللسان"[1].

فعناصرُ البلاغة إذن أربعة:

1 ــ الإحاطةُ بالمعنى

2 ــ اختيارُ الكلام : أي تجنب المَرذولِ منه.

3 ــ حسن النظام : نظام المعاني.

4 ــ فصاحة اللسان : أي السلامة من العُجمة واللحن.

وتبدو هذه العناصرُ أقربَ إلى الخطابةِ منها إلى الشعرِ خاصة العنصرَ الرابع، والأول والثالث. ولاشك أن ذلك راجعٌ لحضور وظيفةِ الإقناعِ في رؤية ابن وهب وهيمنتها عليه، كما هو راجعٌ إلى طبيعة الشعر الكلاسيكي القريب من الخطابة في كثير من مقوماته. وقد ذهب ابن وهب إلى "أن الشعر كلامٌ مؤلفٌ، فما حَسُن منه فهو في الكلام حسن، وما قبُح منه فهو في الكلام قبيحٌ". ثم قال: "وكلُّ ما ذكرناه هناك من أوصافِ الشعر فاستعملْه في الخطابة والترسّل، وكلُّ ما قلناهُ من معايبه فتجنَّبْه هاهنا"[2].

وينبغي التنبيهُ إلى أن حديثَه عن فصاحة اللسانِ هو حديثٌ عن مطلبٍ من مطالبِ الفصاحة (تَجَنُّب العُجمة واللَّحن)، وليس مرجعُه إلى الانسجامِ أو التنافر الصوتي.

ولْنحاول الآن مُقارنةَ هذه الشروط بشروطِ الشعرِ الجيدِ الفائق عنده، قال: "والذي يكون به الشعر فائقاً، ويكون إذا اجتمعَ فيه مُستحسناً رائقاً: صحةُ المقابلة، وحسنُ النظم، وجزالةُ اللفظِ، واعتدالُ الوزن، وإصابةُ التشبيه، وجودةُ

---

[1] ــ البرهان 129.

[2] ــ نسه 191.

التفصيلِ، وقلة التكلفِ، والمُشاكلةُ في المُطابقة. وأضدادُ هذه كلُّها مَعيبة، تمُجــها الآذان، وتخرج عن وصف اللسان"[1].

يمكن إرجاعُ هذه الشروطِ إلى أربعةِ عناصر رغم ما ينطوي عليــه الأمــرُ من اختزال:

1 ـ تركيبُ المعاني حسبَ التسلسلِ والتقابل، ويضم:

ـ حسن النظم.

ـ صحة المقابلة.

ـ جودة التفصيل.

ـ المشاكلة في المطابقة.

2 ـ التناسبُ الإيقاعي، ويضم:

ـ اعتدال الوزن.

3 ـ اختيار الألفاظ، ويضم:

ـ جزالة اللفظ.

4 ـ الاعتدال والدقة، ويضم:

ـ إصابة التشبيه.

ـ قلة التكلف.

والعُنصرُ الذي صدفَ عنه المؤلفُ هنا، بالمقارنة مع تعريفِه للبلاغــة، هــو "فصاحةُ اللسان"، مُستبدلاً إياه بــ"اعتدالِ الــوزن"، إذ إن فصاحــةَ اللســان" إذا عنتِ السلامةَ من العُجمة واللحنِ، فهي من تحصيلِ الحاصلِ بالنســبة للشــاعر، ولذلك وجبَ التأكيدُ على عنصر زائدٍ؛ عنصرٍ أسلوبي. أما دفعُ السلبياتِ كـاللحنُ فمزيةُ الكلام الشفوي العادي.

---

[1] ـ البرهان 139.

إن الذي يهمنا هو أن اعتدال الوزن لا يحتل مكانةً بارزةً في نظريـــةِ ابــنِ وهب، ولا يجدُ تأكيداً عليه يوازي التأكيدَ على المعاني التي نعتَها المؤلف بعـــدة نعوتٍ.

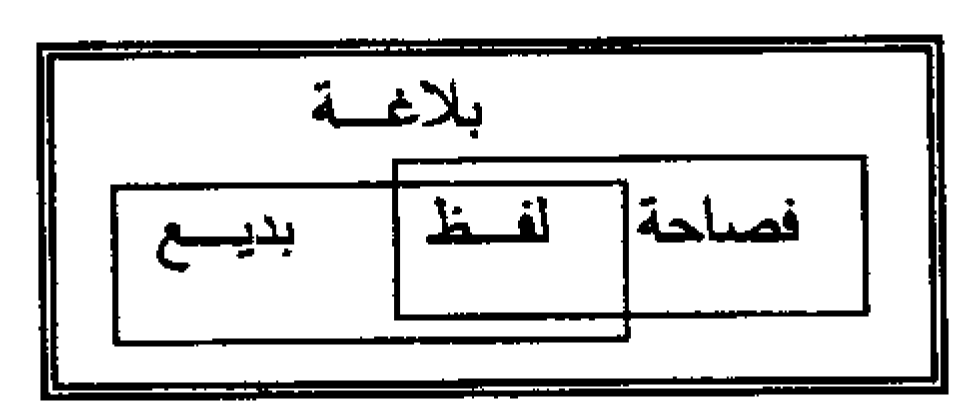
وهكذا نلاحظُ أن نظريةَ البيانِ ــ بالانتقالِ من الشفويةِ إلـــى الكتابيـــة، مـــن الجاحظ إلى ابن وهب ــ تخلت عن الجانبِ الصوتي واهتمت بالمعاني العامـــة. غير أن أثر النظرية الجاحظية ظل مُهيمنا على البلاغة العربيـــة، واســـتطاعَ أن يحجُب عن بلاغيي الفصاحةِ ظواهرَ أسلوبيةً كتابيةً طارئـــةً كـــانَ حَريـــا بـــهم تسجيلُها. كما بينا في حديثنا عن فضاءِ التوازنِ فـــي كتـــاب البنيـــة الصوتيـــة. وسيجدُ الجاحظُ امتدادَه في البلاغةِ العامة أكثرَ مِما وجدَه فـــي نظريـــةِ البيـــان، والشعر في خصوصياته المميزة.

3 ــ البلاغة العامة:

تمهيد

حاولَ العَسكري أن يجمعَ في نظريةٍ واحـــدةٍ متكاملـــةٍ صالحـــةٍ للمنظـــومِ والمنثورِ جهودَ الاتجاهين السابقين: البديع، والبيان، متخليا عن المـــوادِّ التـــي لا تناسب موضوعَهُ، وعن المنهجِ الذي يضيقُ عن المنظومِ والمَنثـــورِ مجتمعيـــن. وبإدماجِ الجوانبِ البلاغية من نظريةِ الجاحظ، مع الصورِ البديعيـــة عنـــد ابـــن المعتز، وغيره من المشتغلينَ بالبديعِ ونقدِ الشعر، تكوَّن لديهِ ما اصطلحْنا علـــى تسميته **بلاغةً عامة**، وهو اسمٌ عامٌّ يضم الفصاحـــةَ والبديـــعَ ويتجاوزهمـــا. إذا فَهمنا، مع العَسكري، أن الفصاحةَ تنظر إلى اللفظ، وإلى جـــانبِ ســـلامةِ الآلـــة بشكلٍ خاص، وأن البديعَ ينظرُ إلى الصور البديعية، أو البلاغيـــة التـــي تمـــيز الخطابَ الأدبي، وأن البلاغةَ تتحدثُ عن ذلك وتتجاوزُه إلى المقامِ وما يناســـبه

من مقال، وتتحدث عن الأخذِ وتنظيم أجزاءِ القولِ في الفصلِ والوصلِ، وما إلى ذلكَ مما نذكره في حينه. ويمكن أن نمثل تصوره بالخطاطة التالية:



ثم حاولَ ابن سنان، بعدَ العسكري، أن يقفَ عند اللفظِ مُفرداً ومركباً وذلك بقصرِ الكلامِ على الفصاحةِ، وحاولَ أن يدقّقَ اللفظَ حتى لا يتسعَ للصورِ المَعنويةِ. ثم اكتشفَ خلالَ التحليلِ صُعوبةَ الفصلِ بين اللفظِ والمعنى، وقصورَ الحديثِ عن اللفظِ وحدَه عن الوفاءِ بخصوصيات النصّ الأدبي، فانتقلَ من الفصاحةِ إلى البلاغةِ العامةِ. غير أن خصوصية المنطلق مهمة بالنسبة إلينا لأنها أعطتْ العُنصرَ الصَّوتيَّ أهميةً خاصة.

ـ العسكري:

لم يطرحْ العسكري قضيةَ الصوت والدلالةِ طرحاً نظرياً صريحاً يمكنُ أن نتناولها من خِلالِه (كما هو الشأن عند أصحابِ الإعجاز)، ولا خصَّ العُنصر الصَّوتيَّ بعنايةٍ نتخذها مُنطلقاً للحديث (كما هو الشأن عند ابن سنان، بل وعند الجاحظ كذلك). ولذلك سنحاولُ إبرازَ حضورِ المُقوم الصَّوتي من خلال النظرِ إلى موقعة في الرؤية "البلاغية" العامة للمؤلف، ثم من خلالِ الحيزِ الذي يَشغلُه ضِمن الصورِ البديعية النصية.

المُنطلق النظري:

برغمِ وضعِ قضيةِ معرفةِ الإعجازِ على رأسِ الأغراضِ التي يحققها الاشتغالُ بالبلاغةِ، فالثابتُ أن العسكري استفادَ منها لتبريرِ الاشتغال بالبلاغةِ

والرفع من أهميتها، دونَ أن يُلزمَ نفسه بمذهب أصحابِ الإعجازِ[1]. فلم بعدُ، بعد المقدمة، لإثارةِ هذه القضية، وإنما كان الشعرُ والخطابةُ موضوعَه الأولَ، وأقولُ: الشعرُ والخطابةُ، برغمِ عنوانِ الكتاب.

ووظائفُ البلاغةِ، بعدَ معرفةِ الإعجاز، هي:

1 ــ القدرةُ على التمييزِ والاختيار: وظيفةٌ نقديةٌ.

2 ــ القدرةُ على قَرضِ الشعرِ وإنشاءِ الرسائلِ: وظيفة تعليمية[2].

وقد جاء كتابُ الصناعتين ليسد فراغاً في موضوعه، بتنظيمِ ما نثره الجاحظُ في بيانه، هذا ما صرح به العسكري في مقدمته، فكانت الحاجةُ ماسة إلى وضع كتاب منظم يشتمل "على جَميع ما يُحتاج إليه في صنعةِ الكلام، نثرِه ونظمِه"[3].

الإطار المنهجي:

تناولَ الكتابُ الأطرافَ الثلاثةَ المعتبرةَ في تكوين نصٍّ أدبي: المرسل، المتلقي، الرسالة. جامعا في ذلك بين مادة كتاب "البيان والتبيين" وهي أميل إلى الخطاطة والحديث عن المقام: مقام الإرسال، ومقام التلقي، وبين مادةِ كتاب "البديع" المنصرفةِ إلى الرسالة. ولا نجدُ حُضوراً لقدامة على مُستوى المَنهج، وإن كانت الاستفادةُ من مادته أكيدةً.

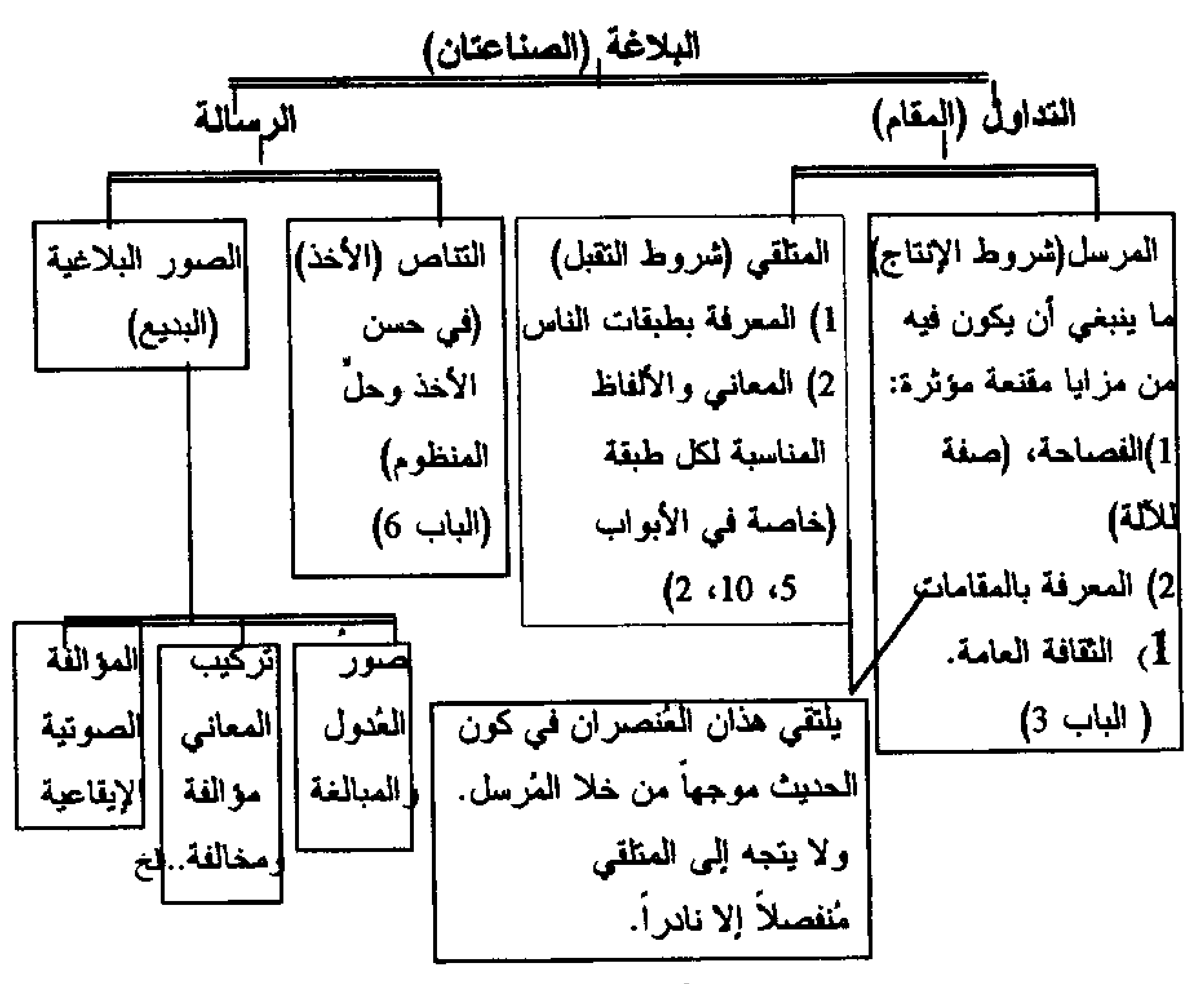
ونقترحُ الخطاطةَ التاليةَ لتمثيلِ الرؤيةِ البلاغيةِ عند العسكري في كتاب الصناعتين:

---

[1] ــ الصناعتين 9. فلخدمة الإعجاز "ينبغي ... أن يقدم هذا العلم (البلاغة) على سائرِ العلوم بعد توحيد الله". نفسه.

[2] ــ الصناعتين 9-10.

[3] ــ نفسه 13.

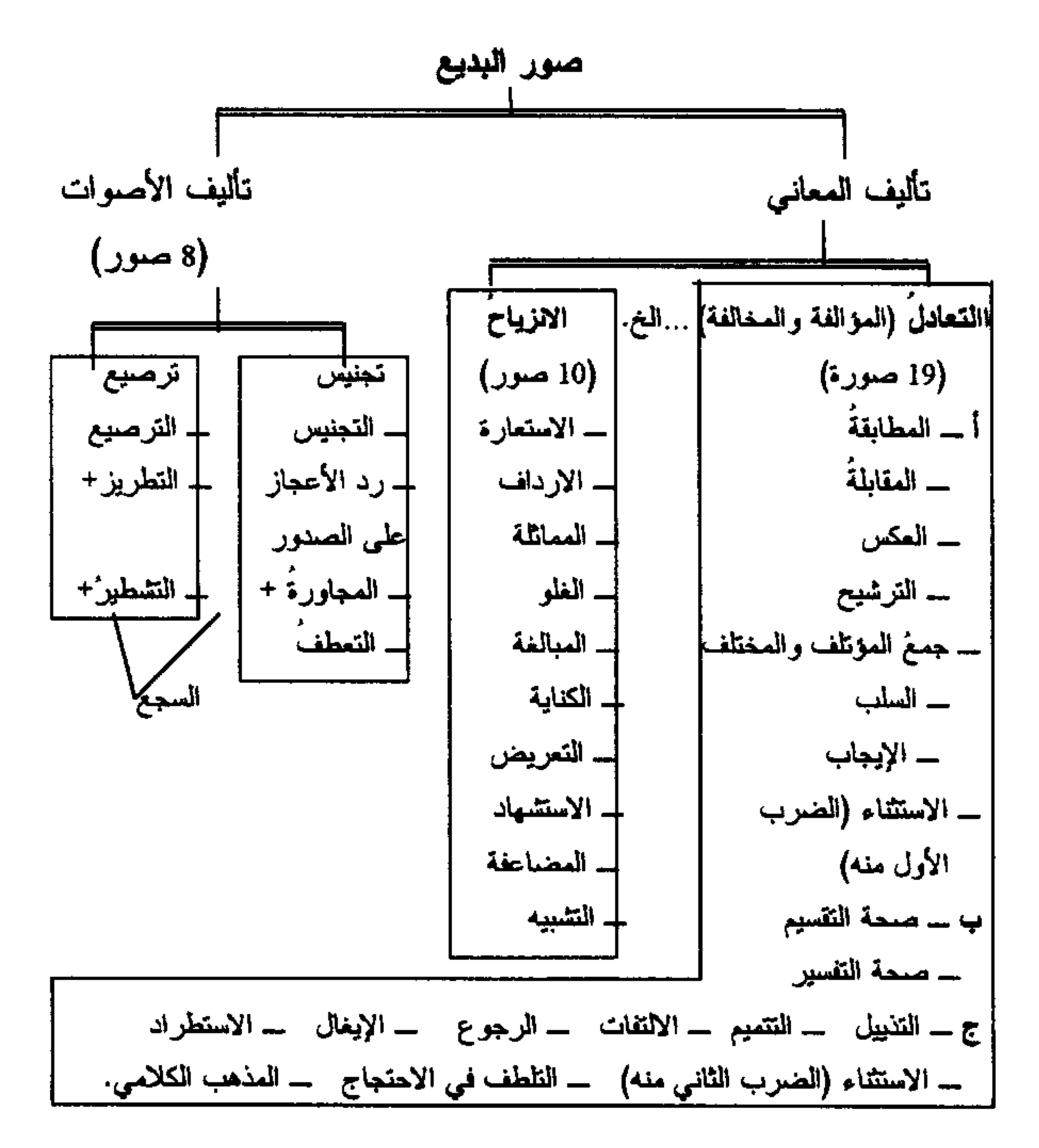


جمعَ المؤلف ما ينبغي أن يكونَ عليه المُرسل في الباب 3 بشكل خاص، من معرفة وخبرةٍ ومراعاة للأحوالِ.

وتناولَ أحوال المتلقي/ المخاطب في مناسبات عدة وخاصة في تنظيمِ الخطاب حسبَ الإيجاز والإطنابِ (الباب 5)، وحسبَ المطالع، والمقاطع (الباب 10). كما عرضَ لهذا الموضوعِ في الباب الثاني. إذ لاحظَ أن خطأ المَعاني يرجعُ، في جانب مهم منه إلى عدم مناسبتها لأحوال المخاطبين.

وبالإضافةِ إلى تناولِ الرسالة في علاقتها بالإرسال والتلقي. فقد خصها بعدد من أبواب الكتاب (6، 7، 8، 9). ويعتبر البابُ التاسعُ أوسعَ بابٍ في الكتابِ إذ يضم 35 فصلا. وعنوانهُ "شرحُ البديعِ". ويُمثل هذا البابُ أكثرَ من ثلثِ الكتابِ (191 صفحة من مجموع 325 صفحة) وهو توسيعٌ لكتاب "البديع" لعبد الله بن

المعتز[1]. نحاولُ تصنيفَ صورِ البديعِ الواردةِ في الباب 9، مع إضافة السجع (الباب 8) والتشبيه (الباب 7) إليها، لنتبين حضورَ الجانبِ الصوتي، ولو من الناحية الكمية:



---

[1] ـ استعارَ العسكري أحيانا ألفاظ ومعاني عبد الله بن المعتز دون أن يشير إليه، من ذلك قولُه: "فهذه أنواعُ البديع التي ادّعى من لا روية له، ولا رِواية عنده أن المحدثينَ ابتكروها ..." (الصناعتين 294) ومقدمة البديع.

ـ وقد كثرت صورُ التركيب المعنوي القائمة على المؤالفة والمخالفةِ ...الـخ، لميل المؤلفِ إلى التقسيم على أسس ثانوية مَـهما كـان هنـاك مـن عنـاصر مشتركة. وكثيرٌ من هذه الصور فيما يخـص الخطابـة، كـالتلطف والمذهـب الكلامي ...الخ.

وتقومُ صورُ الانزياحِ عند العسكري على أساسين:

1 ـ علاقةُ المجاورة، وتضم الأردافَ والمضاعفة والكناية والتعريض كمـا تضم المماثلة.

2 ـ علاقة المشابهة، وتضم الاستعارة والاستشهادَ (هو تشبيه تمثيلي).

وترجعُ "المبالغة" و"الغلو" و"الإشارة" إلى هذا الجانب أو ذاك. وعموماً فـإن المبالغةَ وتجاوزَ الواقع العاديِّ هاجس مُشتركٌ في الانزياحِ الإرْدافي والتشـبيهي، وقد يبرز من الادعاءِ المباشر، أو عن طريق الإبهام.

ولم يقمْ أبو هلال بأي تصنيفٍ داخلي للمقوم الصَّوتي[1]، كما أنه لـم يـدرس تفاعله مع العناصر الأخرى إلا ما كان من إدخال المعنى في تعريفِ التجنيس..

فإذا لم يبقَ بين أيدينا إلا المقياس الكَمي، فإن المقوم الصَّوتيَّ سـيؤول إلـى

---

[1] ـ وذلك شأنه مع جميع الصور البديعية المعنوية. أما فصل السجع عن (البديع) وتخصيص باب له (الباب 8) فلا يقوم على أساس صوتي، وشأنه (التشبيه) الذي خصّه هو الآخر ببـاب (الباب 7)، ونعتقد أن هذا الفصلَ يعودُ إلى سببين:

أ) وجودُ التشبيه والسجع بكثرة في الأدب القديم (ما قبل العباسي)، بشكل لا يجعلهما يندرجان تحت صفة (البديع) أي الجَديد، الذي ارتبطَ بالعصر العباسي.

ب) اعتبارُ التشبيه غرضا من الأغراض (ثعلب. قدامة)، كما اعتُبر السجع جنساً أدبيـا إلـى جانب القصيد والخطابة والرجز في كثير من مصنفات القدماء.

الرتبة الثالثة بعد عنصرِ تركيبِ المعاني بالمؤالفة والمخالفةِ وعنصر الانزيـــاح: 19 ـــ 10 ـــ 8.

وإذا اعتبرنا المجموعةَ الأولى أميلَ إلى الخطابـــةِ والمجموعتـــان: الثانيـــة والثالثة، أميلَ إلى الشعر[1] لاحظنا مدَى التكافؤ الذي يَحكمُ الكتاب، حيـــث يكـــادُ يحقق توازناً كميا بين الصور الخطابيةِ (19 صورة)، والصـــور الشـــعرية (18 صورة).

وسبب هذا التوازن يرجعُ، من جهة، إلى الهمّ الذي حمله مؤلف الكتاب، منـذ البداية، في البحث عن بلاغة عامة للمنظوم والمنثور. كما أنها مَشـــروعةٌ فـــي البلاغة القديمة للتقارب الملموس الواقع بين الشعرِ والخطابة.

ويمكن أن نلمس عند أبي هلال نزعةً كيفية في ميله إلـــى التـــوازن بصفـــة عامة. والتوازن وإن كان صفةً لجانب من البناء المَعنوي القائمِ على المقابلة بيـن طرفين، فهو خاصة ملازمة للمقوم الصوتي. ويكفينا هنا أن نشـــير إلـــى هـــذه الظاهرة، التي أبرزناها أكثرَ في المكان المناسب.

ومن مظاهر اهتمامِ العسكري بالمقوم الصوتي تناولُـــه لطرفيـــه: التجنيـــس والترصيع. مُضيفا ثلاثَ صورٍ جديدةٍ إلى ما وردَ عند من سبقه وهي: التشـــطيرُ والتطريز والمجاورة. على أن هذا يدخلُ في إطار عام وهو إطـــارُ استكشـــافِ الصور وتعديدها معنويةً كانت أم صوتيةً. وبذلك يتســـمُ تصـــور أبـــي هـــلال بالاعتدالِ في نظرتِه إلى مكونات الخطاب الشعري والنثري.

---

[1] ــ ننظر في هذا الحكم إلى النظرية الأرسطية كما بُسطت في كتاب الخطابة، وبسطنا بعض جوانبها في كتابنا (في بلاغة الخطاب الإقناعي).

وليس من المفيدِ لبحثِنا الخوضُ في موقفِه من اللفظِ والمعنـــى، فـــإن اللفــظ عندَه، يكادُ ينصرفُ إلى ما نعنيه بالشكلِ بصفةٍ عامة.

ويُضاهي حديثُه عن اللفظِ والمعنَى حديثَه عن البلاغةِ والفصاحةِ، بـــل لعـــلَّ أحدَهما صورة للآخر، فقد يفهمُ من تعريفِ أبـــي هـــلال للبلاغـــة والفصاحـــةِ والتفريق بينهما أن الفصاحةَ مقصورةٌ على اللفظِ والآلة، أي على المُرسل، فـــي حين أن البلاغة تتجهُ إلى المعنى. وبالتالي يكون هدفُها هـــو الإفـــهامُ، أي أنـــها متوجهة إلى المتلقي، ومن ثمَّ يحتلُّ الجانبُ الصوتي مكانةً مرموقةً، ولو نظريـــاً، في الفصاحةِ. ويَحتلُّ المقَامُ مكانةً مماثلةً في البلاغةِ. يقولُ العسكري:

"الفصاحةُ تمامُ آلة البيانِ، فهي مقصورة على اللفظِ. لأن الآلة تتعلقُ بـــاللفظ دون المعنى[1].

إن هذا التعريف لم يمارسْ أي نفوذ في بناءِ كتاب الصناعتين، وإنما ســـنجدُه كمعاناة حقيقية ومحنة منهجية في كتاب سر الفصاحة[2].

ابن سنان وسر الفصاحة:

قد يبدو ابنُ سنان من أول وهلة، ومع قراءةِ النصوص الأولى مـــن كتابـــه، وكأنه يتجه اتجاهاً شَكلياً يحتلُّ المقومُ الصوتي فيه مكانة مرموقـــة. ومؤشـــراتُ هذا الاتجاهِ كثيرةٌ نحاول هنا عرضَ بعضها:

---

[1] ـــ الصناعتين 17.

[2] ـــ لمزيد اطلاع على وجهة نظر أبي هلال ومشروعه لبناء بلاغة عامة انظر مقالنا "كتـــاب الصناعتين، البحث عن بلاغة عامة" ضمن الأعمال المهداة للدكتور عبد الله الطيب في حفـــل توديعه بكلية الآداب فاس 1986.

1 ـــ تخصيصُ القسم الأول من الكتاب للحديث عـــن الأصـــوات (ص14 – 58). قدَّم المؤلف هذا القسم بقوله:

"ونحنُ نذكر قبل الكلام في الفصاحة نُبذاً من أحكام الأصوات، والتنبيه علـــى حقيقتها، ثم نذكر تَقطيعها على وجه يكون حروفاً متميزة، ونشيرُ إلى طرف مـــن أحوال الحروف في مخارجها، ثم ندل على أن الكلامَ ما انتظمَ منها ...الخ"[1].

وليسَ الحديثُ عن الأصواتِ هُنا من قبيل الزهـــو المتعـــالِم ولا مـــن قبيـــل التقليد. فلم يفتِ المؤلف ـــ وهو يعرضُ الغرض من الحديث عن الأصـــوات ـــ أن يشيرَ إلى العلاقة بين دراسة الأصوات ونقد الشعر، قال:

"وذلك أن المتكلمينَ وإن صنَّفوا في الأصواتِ وأحكامِها وحقيقةِ الكـــلامِ مـــا هو؟ فلم يبينوا مخـــارجَ الحـــروفِ، وانقســـامَ أصنافـــها، وأحكـــامَ مجـــهورِها ومهموسِها، وشديدِها ورخوها. وأصحابُ النحو وإن أحكموا بيـــانَ ذلـــك فلـــم يذكروا ما أوضحه المُتكلمون الذي هو الأصل والأُسُّ. وأهلُ نقـــدِ الكـــلامِ فلـــم يتعرضوا لشيءٍ من جميع ذلك، وإن كان كلامُهم كالفرع عليه"[2].

فواضحٌ، إذن، أن أحدَ هُمومِ المؤلفِ يرجعُ إلى نقدِ الشـــعرِ بـــل هـــو الـــهمُّ الأساسيُّ، ولم يُذكر المتكلمون والنحاةُ إلا لبيانِ قصورِ دراستهم عـــن الإحاطـــة بجوانبِ الموضوع الذي يقوم عليه نقد الشعر[3].

---

[1] ـــ سر الفصاحة 14.

[2] ـــ نفسه 15.

[3] ـــ يضافُ إلى ما نذكره هنا إبعادُه للعناصر غير النصية في اختيار الشعر:

"يذهب كثير ممن يختارُ الشعرُ إلى تفضيل ما يُوافقُ طباعه وغرضَه، ويذهب قوم إلـــى اختيار ما لم يُتداول منه ... ويستحسنُ قوم الشعرَ لأجل قائلِه .. وهذه كلها أقوالٌ صادرة عـــن

2 ـ ونسجلُ هنا، بكثيرٍ من الدهشة، جعلَ نقدِ الكلامِ فرعاً عن دراسة الأصوات، إذا قُصد من هذه الدراسة الاهتمامُ بالمخارجِ والصفاتِ وغيرها مما يمسُّ الأصواتَ في اِنفصالها عن المعاني.

ونعتقدُ أن ما يقصدُه المؤلف بالأصواتِ ـ وهذا مجرد اجتهاد ـ هو (باب العبارة) أي الدلالة باللفظ والصوت، أو جانبٌ منه. إن هذا هو الاحتمالُ الوحيدُ الذي يمكن استساغتَه هنا، وإن كانت تفاصيلُ حديثِ ابن سنان عن الأصواتِ ذاتَ نَكهة جاحظيةٍ، أي الحديث عن فصاحةِ المتكلمِ وفصاحة اللفظ.

ويمكن أن نسند ذلك بحديثه عن مواضعِ وجودِ المعاني في الفصلِ الذي خصصه لـ "الكلامِ في المعاني مُفردةً"، "فالأول وجودُها في أنفسها، والثاني وجودُها في أفهامِ المتصورينَ لها، والثالث وجودُها في الألفاظ التي تدلُّ عليها، والرابعُ وجودُها في الخط الذي هو أشكالُ تلك الألفاظِ المُعبَّر بها عنه"[1].

ثم يُبين أن اهتمامَه يتجه إلى القسم الثالثِ، وإلى جانبٍ منه وهو الكلامُ المنظومُ على طريقةِ الشعرِ والرسائلِ وما يجري مجراهما من الكلام الذي له خصوصية نظمية تثير الانتباه [2].

والمؤلفُ يحددُ موضوعَه هنا انطلاقاً من خطاطةِ نظريةِ البيان الشاملة. ويمكن أن نشخص ذلك بالمقارنةِ مع نموذج ابن وهب السابق:

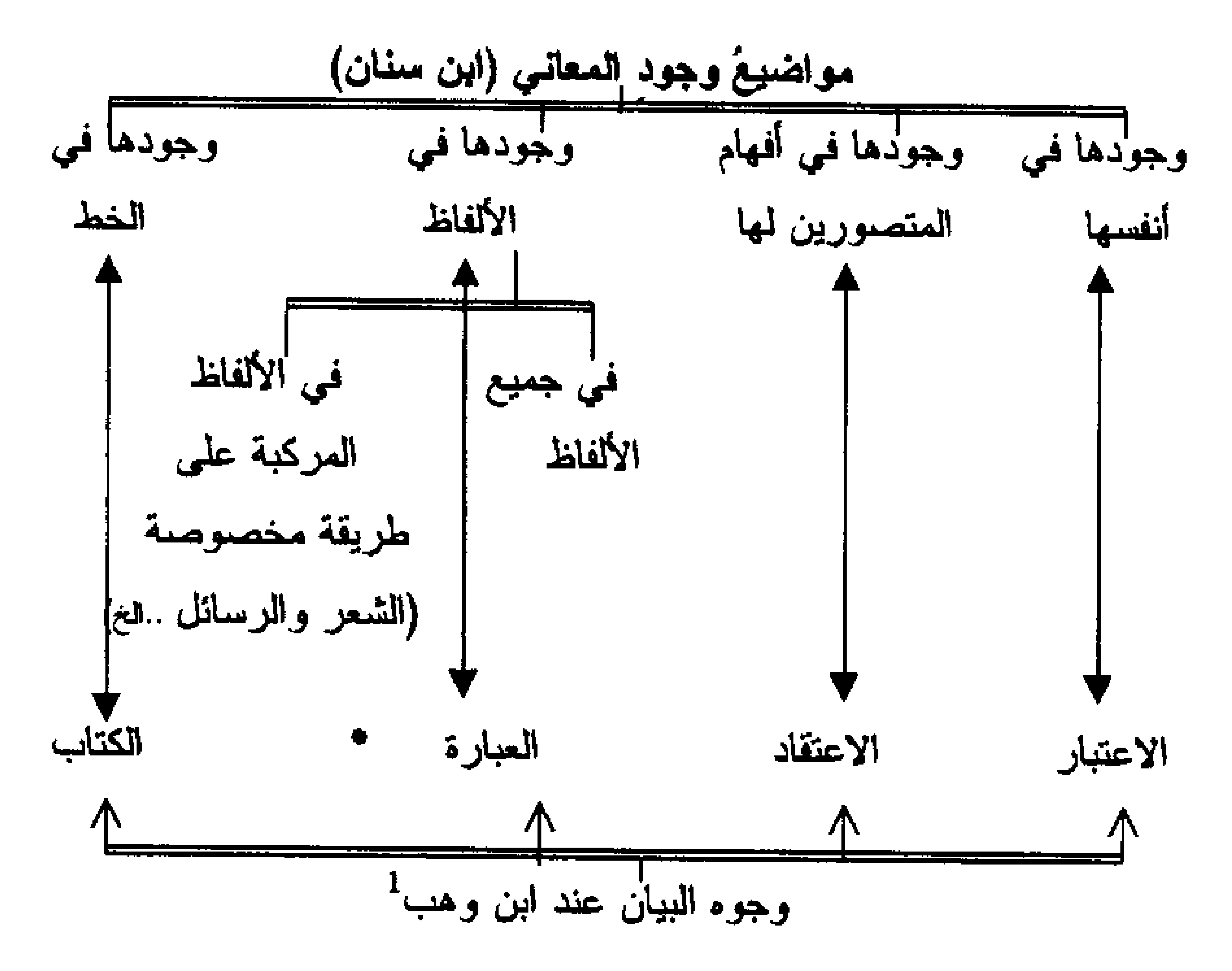
الهَوى" ثم قال:

"واحتاجَ هؤلاء كلُّهم في نقدِ الشعر إلى معرفةِ قائلِه قبلَ أن يظهر لهم مذهبٌ فيه"

(سر الفصاحة 278، 285).

[1] ـ سر الفصاحة 235.

[2] ـ نفسه.



وهذا الفهمُ ربما ارتبطَ بآخرِ الكتاب، أي بمفهوم البلاغةِ بمعناها الواسعِ الذي يشملُ الفصاحةَ ويتجاوزها.

3 ــ حاولَ ابنُ سنان التفريقَ بين الفصاحةِ والبلاغةِ، وكان ذلك إجراءً مَنهجيا ضروريا مادامَ قد اختارَ لكتابه عنواناً مُحدَّداً (سر الفصاحة):

"والفرقُ بين الفصاحةِ والبلاغةِ أن الفصاحةَ مقصورةٌ على وصفِ الألفاظ، والبلاغةُ لا تكونُ إلا وصفا للألفاظِ مع المعاني، لا يُقالُ في كلمةٍ واحدةٍ لا تدلُّ على معنًى يفضُل عن مثلها بليغةٌ وإن قيلَ فيها فصيحةٌ، وكل كلامٍ بليغٍ فصيحٌ. وليس كلُّ كلامٍ فصيحٍ بليغاً، كالذي يقعُ فيه الإسهابُ في غيرِ موضعِه"[2].

---

[1] ــ انظر خطاطة ابن وهب كاملة فيما سبق.

[2] ــ سر الفصاحة 59.

ولكن هل وقفَ الكتابُ عند هذا التحديد؟ ذلك ما نتطرقُ لـــه حيـــنَ محاولـــةِ استخراجِ مقوماتِ الفصاحةِ في الكتاب. ونكتفي هنا بتأكيد ابن سنان أن الغـــوض من الكتاب هو "معرفة حقيقة الفصاحةِ والعلمُ بسرها"[1].

4 ـــ ولدّعمِ هذا الاتجاه، وفي انسجامٍ معه، تحدّثَ عن موضوع البحث عـــن الفصاحةِ. أ "هو الكلامُ المؤلفُ من أصواتٍ"[2] أم هو اللغةُ، كما نقل المؤلف عـــن قدامة في كتاب الخراج؟

"وقد ذهبَ أبو الفرج قدامةُ بن جعفر الكاتب إلى أن المَعاني في صناعةِ تعلُّـم الكلامِ موضوعٌ لها (أي موضوع لهذه الصناعة)، وذكرَ ذلك في كتابِه المرســـوم بنقد الشعر، وقال في كتابه في الخراج وصناعة الكتابـــة، عنـــد كلامـــه علـــى البلاغة: إن اللغة تجري مَجرى الموضوع لصناعة البلاغةِ، وهـــذان القـــولان، على ما تراهُ، مُختلفان. والصحيحُ منهما ما قدمناه وذكره في كتاب الخراج"[3].

والذي في كتاب الخراج، كما في النص، أن اللغةَ هـــي موضـــوعُ صناعـــة الكلام. فالمقابلةُ هنا بين اللغة والمعنى. فهل اللغةُ هي الصوتُ؟ هل كـــانَ ابـــن سنان يُفكر في هذا؟ ثم إن قدامة يتحدثُ عن البلاغة فيأخذُ ابـــنُ ســـنانٍ رأيـــه ليستعملَه في الفصاحةِ، بدون تَنبيه!؟ ولتحديد طبيعةِ الموضوع بدقةٍ يعرضُ ابـــنُ سنان صناعةَ الكلامِ على العناصرِ الخمسةِ التي بها كمالُ كـــلِّ صناعـــةٍ كيفمـــا كانت. ويقارنُ في نفسِ الوقتِ بين صناعةِ الكلامِ وصناعـــةِ النجـــارة، نلخـــص

---

[1] ـــ سر الفصاحة 13. ولذلك وظائف ثلاث: 1) تعليميةٌ تساعد على نظمِ الكلام، 2) ونقديـــة تساعدُ على اختيارِ الكلامِ ونقدِه، 3) ومن الوظيفتين السابقتين تتحقق معرفة الإعجـــاز (ســـر الفصاحة 7،8).

[2] ـــ سر الفصاحة 93.

[3] ـــ سر الفصاحة 94.

رأيه في هذا الجدول:[1]

العناصر	طبيعتها	
	النجارة (مثلا)	في الفصاحة
الموضوع	الخشب	اللغة "الكلام المؤلف من أصوات"
الصانع	النجار	الشاعر أو الكاتب
الصورة	شكل الكرسي (التربيع...)	الفصل للكتاب. والبيت للقصيدة
الآلة	المنشار أو القادوم	الطبع + العلوم المكتسبة
الغرض	الجُلوس فوق الكرسي	بحسب الأغراض في المدح والذم.

ولا يمكن ــ في نظره ــ أن تكونَ اللغة آلةً تعملُ في المعنى، إذا ما اعتُبر الأخيرُ موضوعاً، إذ لا توجدُ "صناعة من الصناعات تصاحبُها الآلة بعدَ فراغ الصانِع منها حتى تصيرَ أصلاً والموضوعُ تابعا لها"[2]. كما لا يصحُّ أن تكون صانعاً أو صورةً. ولذلك "فمتى أُخرجتْ من أن تكونَ موضوعاً لصناعة التأليفِ أخرجتها من جملةِ الأقسامِ المُعتبرة في كل صناعةٍ. ونحن (يقول المؤلف) نجدُ تعلُّقها ظاهراً"[3]. و"تأثيرها في هذه الصناعة تأثيرٌ بين في الحُسن والقبحِ"[4].

---

[1] ــ سر الفصاحة 93-94.

[2] ــ سر الفصاحة 94.

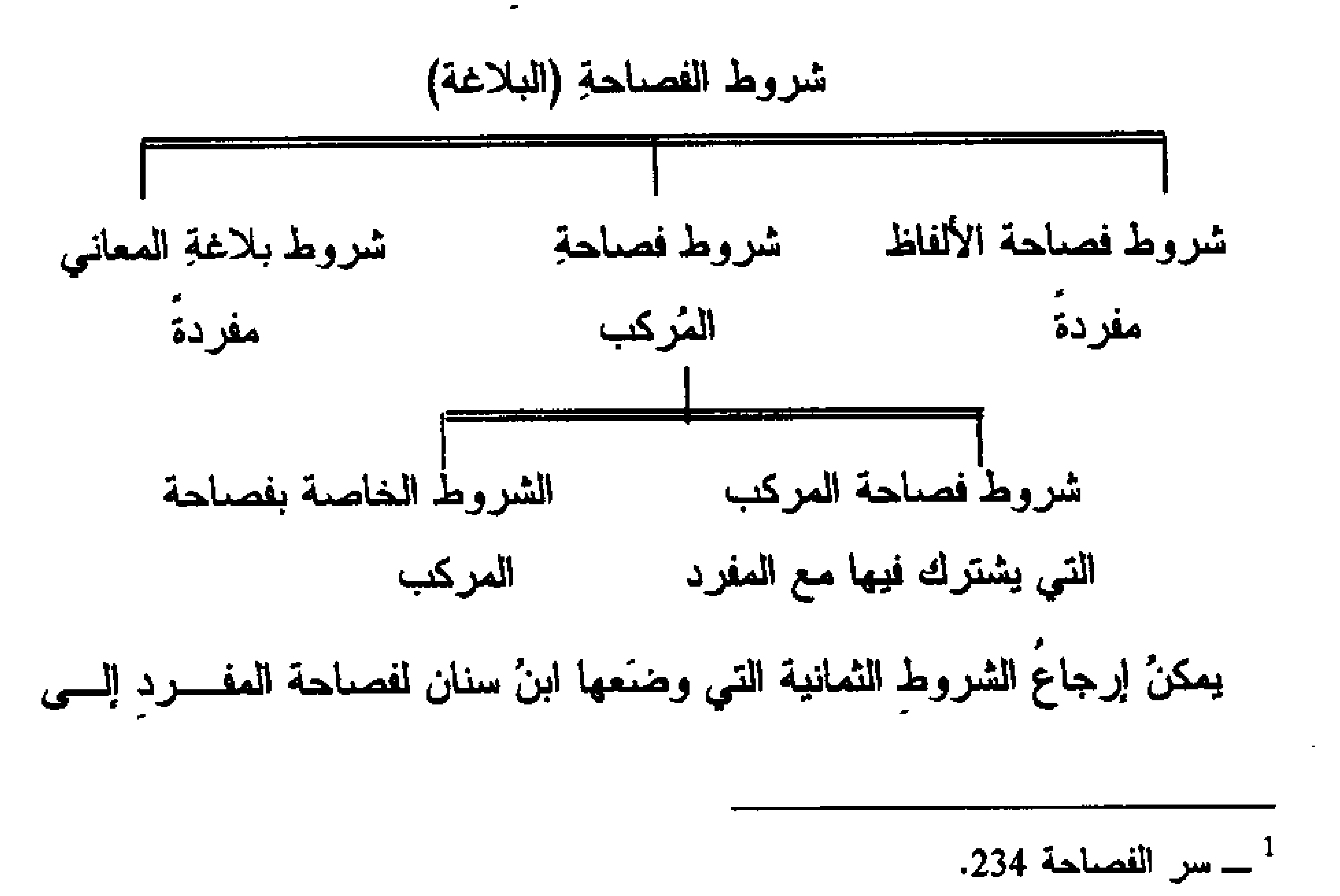
[3] ــ نفسه 95.

[4] ــ نفسه 94.

هذه هي الملامحُ العامةُ للمنطلق النظري لابن سنان. غير أن المؤلـــفَ لــم يستطعْ أن يقف عند حدود ما رسمه للفصاحةِ لشعوره اللاحق بأنها لا تَســتوعبُ وصفَ النص المؤلَّف على طريقة الشعر والرسائل ...الخ فتحــدثَ عــن اللفـظ المؤلفِ بحسبِ المعنى، ثم تسلَّل للحديثِ عن المعاني المفردة، بقوله: "فإذا كـــان قد مضى الكلامُ في الألفاظِ على الانفرادِ والاشتراكِ فلنذكــرْ الآن الكــلامَ عــن المعاني مُفردة من الألفاظ ليكون هذا الكتابُ كافيا فــي العِلــم بحقيقــة البلاغــةِ والفصاحةِ، فإنهما وإن تميزا من الوجه الذي ذكرته، فهما عند أكثرِ الناس شــيءٌ واحدٌ لا يكادُ يفرقُ بينهما إلا القليل"[1].

وبفتحِ بابِ الشمولِ والاستجابةِ لمفاهيم الآخريــنَ فتــحَ ابــنُ ســنان بــابَ الاضطرابِ، وتناقض الأحكامِ التفصيلية، وإن بقيت مُنطلقاتُه الكبرى ثابتةً.

ولنحاول الآن استكشافَ الحيزِ الذي يحتله المقومُ الصوتــي فــي النظريــة البلاغية عند ابن سنان. وهذه خطاطةٌ عامةٌ لكتابِ سر الفصاحة:



يمكنُ إرجاعُ الشروطِ الثمانية التي وضَعها ابنُ سنان لفصاحة المفـــردِ إلـــى

[1] ـــ سر الفصاحة 234.

الجهاتِ التالية:

1 ـ الجانبُ الصوتي، ويتمثلُ في خفةِ اللفظ، وحُسنِ وقعِه في السمع، وقد فسَّر ذلك حينا بتباعد مخارج الحُروفِ (الشرط 1) وعَزاهُ حينا إلى الذوقِ (الشرط 2). ومن شروط الفصاحةِ الصوتية تجنبُ الكلماتِ الكثيرةِ الحروفِ (الشرط 7). ولا يخلو تحبيذ التصغير من مزية صوتية (الشرط 8)، وإن كان أساسه معنويا.

2 ـ احترامُ المعجم الشعري بتجنب العامّي الساقط (الشرط 4) وما عبر به عن مستهجَن مثل الكنيف (الشرط 3)، والتزامُ العُرف العربي الصحيح (الشرط 5).

وهكذا نلاحظُ أن العُنصر الصوْتي، وإن احتلَّ مكانَ الصدارةِ في فصاحةِ اللفظ المفردِ فليس إلاَ عُنصراً واحداً من عناصرها، بخلافِ ما فُهم من مقدماته النَّظرية.

وهذه الشُّروط هي نفسها التي حاولَ ابن سنان تطبيقها على اللفظِ المركبِ فلم يصادفه التوفيقُ، إذ لم يضفْ جديداً. وقصارى ما يُفهم من كلامه أن عيوبَ المُفرد إذا تكررتْ في المركب أثرتْ في فصاحته وأفسدَتْه.

وإنما نجدُ حديثَه عن المجانساتِ الصوتيةِ الحرة في الفصلِ الطويلِ المخصَّص لما يختص به الكلامُ المؤلفُ من شروطٍ. والواقعُ أن هذا هو المبحث الذي يتناول فيه المؤلف القضايا البلاغية كالاستعارة والكناية والتمثيل والتجنيس...الخ. ومن ثم يبدو أن حديثَه عن فصاحةِ المُفرد لفظاً ومعنى، هو حديثٌ حول الأدبية، بمفهومها الحالي، وليس خوضاً في جوهرها. ويبدو أن هذه القضيةَ قد بدأتْ تُطرحُ في عصر المؤلف، ولذلك نجدُه في حديثِه عن الشرطِ

الخامسِ من شروطِ فصاحة الكلامِ المؤلَّف التي يشتركُ فيها مع المفـرد، وهـو "الجري على العُرف العربي الصحيح" في الإعراب، يقول: "ثم يقال لمن عساهُ يمنعُ أن يكونَ إعرابُ الكلامِ شرطاً في فصاحتِه: هل يجوزُ عنـدك أن يكونَ عربيا وإن استُعمل كل اسم منه لغير ما وضعته له العرب؟...الخ"[1].

والذي يَهمنا نحن، ليس النتيجة التي سيخلصُ إليها المؤلف، وهـي اعتبـار الإعراب شرطاً في الفصاحة، بل إثارة القضية في حدّ ذاتِه. فذلك يـدلُّ علـى بداية الوعي بأن الأدبية هي شيءٌ زائدٌ على الصحة. وهذه الزيادة مكثفـة فـي مبحث ما يختص به المُركب، الذي نقدمُ خلاصته على الشكل التالي، لنخلـصَ بعدَ ذلك إلى موقعِ المقومِ الصوتي الحر من نظرية ابن سنان:

شروط الفصاحة

(الشروط الخاصة بالكلام المؤلف)

1 ــ الايجاز والاختصار.	10 ــ تجنب المعاظلة، أي تداخل الكلام وركوب بعضه بعضا.
2 ــ الوضوح.	11 ــ استعمال الألفاظ المناسبة لكل غرض. واحترام الذوق .
3 ــ وضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا.	12 ــ احترام المعجم الخاص بالشعر (عدم استعمال ألفاظ المتكلمين والمهندسين).
4 ــ (الكناية).	13 ــ المناسبة من طريق اللفظ والمعنى (السجع والتجنيس.. والطباق):
5 ــالتمثيل.	أ ــ المناسبة بين المعاني.
6 ــ تجنب التقديم والتأخير والضرورات.	ب ــ المناسبة بين الألفاظ.
7 ــ تجنب القلب .	
8 ــ حسن الاستعارة: القرب + المناسبة.	
9 ــ تجنب الحشو الحاصل لغرض إصلاح الوزن.	

[1] ــ سر الفصاحة 109.

ويمكن إرجاعُ الشروطِ الخاصةِ بالمركبِ إلى أربعةِ مفاهيمَ أساسيةٍ[1] هي:

1 ـــ **التركيبُ**، ويضم عدّةَ عناصرَ وشروطٍ تعود كلها إلى وضـــع الألفـاظِ موضِعَها (6، 7، 9، 10).

فالتركيب يختلُّ حين لا توضع الألفاظُ في مواضعها المناســبة لـها نحويـاً ودلالياً، الشيءُ الذي يعوق الرسالة.

2 ـــ **المقـام**، ويتعلقُ بمراعاة الموضوعاتِ الاجتماعيـة والفنيـة (11، 12، 13) وهذا العنصر خطابيٌّ في المقام الأول. شأنه شأن العنصر الأول.

3 ـــ **الانزياح**، أو الدلالة الموحية، ويضـم الاسـتعارة والتمثيـلَ والكنايـةَ (4،5،8). ويمكنُ أن يتسعَ (للوضوحِ)[2]، وإن كان جانبٌ منه يناقشُ ضمنَ شـروطٍ أخرى.

4 ـــ **التوازن**، (8)، ويضمُّ المناسبةَ بين الألفاظ والمناسبةَ بين المعاني. وفـي المناسبة بين الألفاظ تندرجُ المجانسات الصوتية.

---

[1] ـــ قارنْ هذه العناصر بالمعاييـر الأربعـة التي اعتبرها هنريش أسسـا فـي البلاغـة القديمة وهي:

ا) المُلاءمة أو التناسُب (المِعياري) بين الأسلوب ومقامِ النص (العلاقة بين المنشىء، والمتلقي، والمادة).

ب) السلامة أو الصِّحة، أي التناسب بين الأسلوب والاستعمال اللُّغوي المُعتبر في عصرٍ مَا. وهذا أمر يقتضي إعادة بناء المحيط اللغوي للنص.

ج) الوضوح، بإبعاد تعدد المعاني النصية.

د) البديع، أي تجميل الأسلوب الطبيعي بصور أسلوبية.

[2] ـــ إعجاز القرآن 57.

4 ــ في نظرية المعنى وبلاغة الإعجاز:

قال الباقلاني (ت 401هـ):

"ذهب أصحابُنا كلُّهم إلى نَفي السجعِ من القرآن. وذكرَه الشيخُ أبــو الحســن الأشعري (ص) في غيرِ موضعٍ من كتبه. وذهبَ كثيرٌ ممن يخالفهم إلى إثبــاتِ السجعِ في القرآن، وزعموا أن ذلكَ مما يبين به فضلُ الكلام، وأنه من الأجنــاس التي يقعُ بها التفاضل في البيان والفصاحة، كالتجنيسِ والالتفات"[1].

إن هذا الموقفَ المبدئي يقفُ وراءَ الجُهد البلاغي الجَبار الــذي بذلــه عبــد القاهر الجرجاني لبناءِ نظريةِ المعنى وإبعادِ المقومِ الصَّوتي عن ساحة البلاغــةِ عامة.

وقد يتبادرُ إلى الذهن أن زهْد بلاغيي الإعجاز في المقومِ الصوتي ــ وهــو في القرآن السجعُ أساساً ــ راجعٌ إلى ما يُفهمُ من قول الرسول مُنكراً على مــن تكلفَ السجعَ بين يديه: "أسجعٌ كسجعِ الجاهلية!"[2] وليس الأمرُ كذلك، فقد وجــدَ البلاغيون مَخرجاً لهذا الحديث، بصرف القَدْحِ إلى سجعِ الكُهان بعينِه، أو إلــى السجع المُتكلفِ عامة.

إن السببَ يرجع، في نظرنا، إلى بروزِ هذا المقوم كقيمة فنيــة كبــيرةٍ فــي التراثِ الأدبي العربي القديم شعراً كان أم أسجاعاً أم خطبا وأمثالاً، بالقياس إلــى النص القرآني. فإذا ما نظر إلى البنية نظرةً كميةً شكليةً ــ وكذلك كانت نظــرةُ الباقلاني ــ بدا أوفَر حظّاً في النصِّ الأدبي منه في النص الديني، وهذا مُحــرِجٌ

---

[1] ــ إعجاز القرآن 57.

[2] ــ نفسه.

بالنسبة لبَلاغيي الإعجاز.

يضافُ إلى ذلك سببٌ ثان، لا يقلُّ قيمة عن الأول، بل يكمّله ويقوّيه، وهـــو قابلية المُقوم الصَّوتي للتقعيد والقياس. بل لقد تحقق جانبٌ من ذلك أمامَ أنظـــارِ هؤلاء البلاغيين[1].

ونوردُ هنا نصَّ كلامِ الباقلاني، وإن كان طويلاً لما له من أهميـــةٍ، يقـول: "والاستعارةُ والبيانُ، في كلِّ واحدٍ منهما ما لاَ يُضبطُ حدُّه، ولا يقدرُ قـــدرُه. ولا يمكن التوصلُ إلى ساحلِ بحرِه بالتعلُّم، ولا يتطرق إلى غورِه بالتسبُّبِ، وكلُّ مـا يُمكن تعلُّمه ويتهيأ تلقُّنه، ويمكن تحصيله، ويُستدرَك أخذُه، فلا يجبُ أن يطلـــبَ وقوعُ الإعجاز به.

ولذلك قلنا إن السجعَ ما ليس يُلتمس فيه الإعجاز، لأن ذلـك أمـرٌ محـدود، وسبيل مورُودٌ، ومتى تدرَّب الإنسانُ به واعتادَه لم يَستصعب عليـــه أن يجعـلَ جميعَ كلامه منه، وكذلك التجنيسُ والتطبيق، متى أخذَ أخْذَهما وطلب وَجْهَـــهما استوفى ما شاءَ، ولم يتعذر عليه أن يملأ خطابَه منه"[2].

يكشِف الباقلاني عما هو مضمرٌ نسبيا عند غيره، كما أن نظرتَه إلى المقـــومِ الصوتي يشوبها الكثيرُ من القصورِ وسوءِ الفهمِ اللذين سَلِم منـــهما الجرجـــاني، والرماني قبله:

أولهما إكراهُ المقوم الصوتي الحُر على أن يصيرَ منتظما لازما، فإذا لم يكـنْ كذلك فقدَ هُويته. يقول:

---

[1] ـ أشير إلى تنظير العروض والقافية خاصة.

[2] ـ إعجاز القرآن 285.

"لو كان الذي في القرآن على ما تُقدّرونه سَجعاً لكان منموماً مـــرذولاً، لأن السجعَ إذا تفاوتتْ أوزانُه واختلفتْ طرقُه، كان قبيحاً من الكلام، وللسجعِ منـــهجٌ مرتَّبٌ محفوظٌ، وطريقٌ مضبوطٌ، متى أخل به المتكلم وقعَ الخللُ فـــي كلامِـــه، ونُسب إلى الخروج عن الفصاحة، كما أن الشاعرَ إذا خرجَ على الوزنِ المعـهودِ كان مُخطئا، وكان شعرُه مرذولاً، وربما أُخرج عن كونه شعرا"[1].

ولسنا نحاكمُ الباقلاني إلى مَفاهيمَ حديثة لشرح اشتغالِ المقوم الصوتي الحــرّ وفاعليته القائمةِ على المؤالفةِ والمخالفةِ بــل ننظــرُ إلــى عملــه مــن خــلال الملاحظاتِ الصائبةِ للبلاغيين القدماء في الموضوع.

وثانيهما النظرُ إلى الموضوع نظرةً كمية شكليةً خالصةً، سواء في اعتقـــاده أن هذا المقومَ يُتعلَّم ويُتقَنُ، أو في ربطِه الكمالَ بالاطراد. إنـــه يُـــهملُ عنصـــر المعنى ــ الذي لم يغبْ عن الجرجاني ــ، يُهمل تفاعلَ هذا المقوم مع المقومـــات الأخرى، هذا التفاعل الذي يؤدي إلى التفاوت.

ويدل موقفُه هذا على عدمِ فهمِ كلام الرّماني، وقد اِطلعَ عليه ونقَلَه في مكـــانٍ آخرَ من كتابِه، وهو قولُه:

"الفواصلُ حروفٌ متشاكلةٌ في المقاطعِ، يقعُ بها إفهامُ المعاني، وفيها بلاغـــة. والأسجاعُ عيب، لأنَّ السجعَ يتبعُه المعنى والفواصلُ تابعة للمعنى".

ولابدَّ من الإشارةِ إلى أن الباقلاني لا يملكُ رؤية بلاغيـــةً متماســـكة، ولـــم يطرح القضيةَ كإشكال بلاغي، على الطريقةِ التي سَلَكَها الجرجاني، بل قصـــارَى همّه ألاَّ يُنعتَ القرآن بالشعرية، وألا يُبحثَ عن إعجازِه فيما يبدو مُمكنَ التعلُّـــم

---

[1] ــ إعجاز القرآن 59.

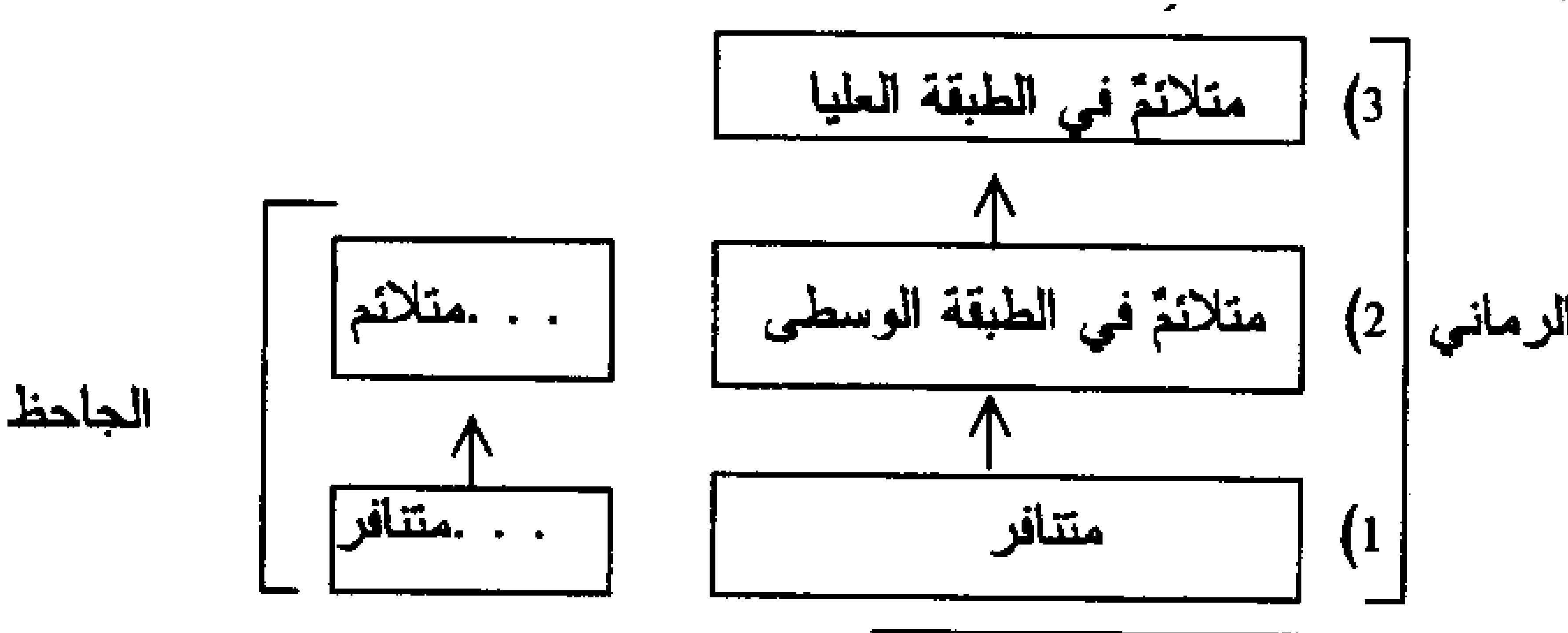
والتملُّك بالممارسة كالسجعِ والتجنيس.

وشأنُه في هذا الصددِ شأنُ الرماني (ت 384هـ)، وإن كان الأخيرُ أقدرَ على إلباسِ موقفه لباسَ البحث البلاغي. وهو إذْ لم يَرَ إمكانية إنكارِ وجودِ هذا المقوم في القرآن حاولَ 1) أن يُميزَ بين ما يوجد منه في القرآن، وما يوجدُ في كلامِ الناس: في مستواهُ وطبيعته، و2) تناولَ جانباً منه (التجانس) من زاوية المعنى وحدَه.

1 ــ في مستوى التلاؤم وطبيعته:

ا ــ ميز الرماني بين التلاؤمِ في القرآن والتلاؤمِ في كلامِ الناس، وذلك بإضافةِ مرتبةٍ ثالثة عُليا إلى الطَّرفين اللذين تحدثَ عنهما الجاحظُ في مبحث "الاقتران": التنافر والتلاؤم. قال:

"التلاؤم نقيضُ التنافر. والتلاؤمُ تعديلُ الحروفِ في التأليف. والتأليفُ على ثلاثة أوجه متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائمٌ في الطبقة العليا"[1]. ويُمكنُ مقارنةُ تصورِه بما سبق من رأي الجاحظ:[2]



[1] ــ ثلاث رسائل 270-271.

[2] ــ انظر الصفحة 47 من هذا البحث. وأوردَ الجرجاني رأياً للجاحظ أكثرَ تفصيلا في دلائل الإعجاز 46. ولعلَّ له رأياً مفصلا في "نظم القرآن" فيكون هو أصل كلامِ الرماني.

ونقلَ عن الجاحظِ مثالينِ شعريين للمستوى الأول والثاني. ثم قال: "والمتلائمُ في الطبقةِ العليا القرآنُ كلُّه، وذلك بيِّن لمن تأمَّله"[1].

وهو وإن أرجعَ إدراكَ الفرقِ بين مستوى وآخر إلى الذوقِ الذي يُدرك به "تعديلُ الحُروفِ في التأليف"، فقد حاولَ أن يفسِّر التنافرَ علميا ــ والتنافر لا يهم النص القرآني ــ باعتمادِ رأي الخليل:

"وأما التنافر فالسببُ فيه ما ذكرهُ الخليلُ من البُعدِ الشديدِ، أو القرب الشديد، وذلك أنه إذا بَعد البعدَ الشديدَ كان بمنزلةِ الطفر، وإذا قرُب القربَ الشديد كان بمنزلةِ مَشي المُقيد. لأنه بمنزلةِ رفْعِ اللسانِ وردِّه إلى مكانِه، وكلاهما صعبٌ على اللسانِ. والسهولة من ذلك في الاعتدال. ولذلك وقعَ في الكلامِ الإدغامُ والإبدالُ"[2].

ب ــ حاولَ الرماني أن يُميزَ صِنفين من التقسيم الإيقاعي في النثرِ، حسبَ علاقته بعنصر المَعنى، سمَّى أحدَهُما (فواصل)، وذلك حينَ يكون التقسيمُ تابعاً للمعنى، وسمى الثاني (سجعا) وهو ما تكون فيه المعاني تابعة للتقسيم الإيقاعي. "والفواصلُ بلاغةٌ، والأسجاعُ عيب". وذلك أن الأسجاعَ تؤدي إلى عرقلةِ الوظيفةِ الإبلاغية. "وقلبِ ما توجبُه الحِكمة في الدلالة ... (و) هو الإبانة عن المعاني التي الحاجةُ إليها ماسة"[3].

ولاشكَّ أن تقديمَ الوظيفة الإبلاغية (البيانية) على الوظيفة البلاغية، بدون تمييز، يدلُّ على الجهلِ بالفرقِ بين النص الخَطابي المَرصودِ للإقناعِ بوسائلَ

---

[1] ــ ثلاث رسائل 95.

[2] ــ نفسه 96.

[3] ــ نفسه 97.

خاصة، والنص الأدبي الذي يستعملُ وسائلَ أخرى للتأثيرِ والإقناعِ، الشيءُ الذي انتبهَ إليه بلاغيون قدماءُ، وناقشه الفلاسفةُ مناقشةً مُستفيضةً، على أن الأمثلةَ التي أوردها ـــ وهي من سجع الكهان ـــ مناسبةٌ لتأكيدِ وجهةِ نظره لَوْ قَصرَ الحكم على هذا النمطِ من السجعِ. والحالُ أن مسارَ كلامه يُوحي بحصرِ الفواصلِ في القرآنِ، وتجريدِ السجعِ، بدونِ استثناء، من المعنى الذي هو الغرضُ من الكلامِ في نظرِه. قال:

"وفواصلُ القرآن كلُّها بلاغة وحِكمة، لأنها طريقٌ إلى إفهامِ المعاني التي يُحتاجُ إليها، في أحسنِ صورةٍ يُدلُّ بها عليها، وإنما أُخذَ السجعُ في الكلامِ من سجعِ الحمامةِ، وذلك أنه ليس فيه إلا الأصواتُ المتشاكلة، كما ليس في سجعِ الحمامةِ إلا الأصواتُ المتشاكلة. إذ كان المَعنى لمَا تُكلِّف من غيرِ وجهِ الحاجةِ إليه، والفائدةِ فيه، لم يُعتدَّ بهن فصارَ بمنزلةِ ما ليسَ فيه إلا الأصوات المتشاكلة"[1].

والمبدأ نفسه يطبق على القوافي، "فليست (هي الأخرى) في الطبقة العُليا من البلاغة" لأن حسنَها شكليٌّ صِرف قائم على تجانس الأصواتِ وعلى الوزنِ. فإذا بطلَ أحدُهما بطل حسنها، وذلك بخلافِ ما عليه الأمرُ بالنسبة للفواصلِ التي تكون بالحروف المتجانسة، كما تكون بالحروف المتقاربة. "وإنما حَسُن في الفواصل الحروفُ المتقاربة لأنه يكتنفُ الكلامَ من البيان ما يدل على المرادِ في تمييزِ الفواصلِ والمقاطعِ. لما فيه من البلاغةِ وحسن العبارة"[2].

وبإخراجه عنصرَ المعنى من تحديدِ موقعِ القوافي وقوتِها يختلفُ عما ذهبَ

---

1 ـــ ثلاث رسائل 98.

2 ـــ نفسه 98.

إليه البلاغيون في حديثهم عن تمكينِ القوافـــي بصُـوره المختلفـة، وأسـمائه المتعدّدة.

2 ـ اقتصرَ الرماني في حديثه عن التجانس على جانبِ المعنى بل حاولَ أن يجعلَه عُنصراً مَعنوياً خالصاً، فيستعارُ لفظٌ لمعنًى لكونه جزءاً له (مزاوجة)، أو يُتصرف "في فنون المعاني التي ترجعُ إلى أصلٍ واحدٍ" وهي (المناسبة). وفـــي الحالين معاً يختفي عُنصر اللفظِ أو الصوتِ.

يُمثلُ الرماني والباقلاني الاتجاهَ التـبريري الـرازح تحـتَ رقابـةِ النـص القرآني، وهذا الاتجاهُ لا يهمنا إلا لحضورِه في الحوارِ الجاري فـــي القرنيـن الرابع والخامس في سبيلِ بناءِ نظرية بلاغية، فتأثيرُه في هذا الحوارِ أخطرُ مــن النتائجِ التي حقّقَها في صلبِ البحثِ البلاغي. إن أحدَ رُدودِ الفعلِ القويةِ يتجلـــى في كتاب "سر الفصاحة". وليس ذلك في ردّه القوي العنيفِ على الرماني[1] فيمـا يخصُّ قضية الفواصلِ والأسجاعِ، ولكن فـــي بنـاءِ الكتـاب، وتوجّهـه نحـو الأصواتِ بشكلٍ عام.

عبد القاهر الجرجاني:

ينطلقُ الجرجاني من اعتبارِ الشكلِ خاصيةً مُميزة للكلامِ، به يفضل بعضُـه بعضا. أما المضمونُ فهو، وإن كان لا ينفصلُ عن الكلامِ، وعن تمـيُّز بعضِـه عن بعضٍ فليس جَوهرياً. وله في ذلك كلامٌ في مُنتهى الأهميةِ لما يمتازُ به مـن دقة منهجيةٍ. فبعدَ تقديمِ مجموعة من تعاليق الجاحظِ التي يظهرُ فيها الإعجـابُ بالشكل يَنتهي إلى هذا التعقيب.

---

[1] ـ سر الفصاحة 173-174.

"واعلمْ أنهم لم يعيبوا تقديمَ الكلامِ بمعناه من حيثُ جهلوا أنَّ المعنى إذا كـــان أدباً وحِكمة، وكان غريباً نادراً فهو أشرفُ مما ليسَ كذلك، بل عابوه من حيـــثُ كان من حُكمِ من قَضى في جنسٍ من الأجناسِ بفضلٍ أو نقــصٍ لا يعتــبر فـــي قضيته تلك إلا الأوصافَ التي تخصُّ ذلك الجنسَ، وترجعُ إلى حقيقتِـــه، وأن لا يُنظر فيها إلى جنسٍ آخرَ، وإن كان من الأول بسبيلٍ، أو مُتصلا به اتصالَ مـــن لا يَنفكُّ منهُ.

ومعلومٌ أن سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأن سبيلَ المعنى الـــذي يعبر عنه، سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصوغُ فيه كالفضة والذهب..."[1].

والتمييز بين الجَوهري وغير الجوهري في صنعة الكـــلام لا يعنـــي إبعـــادَ المضمون، بل يُحيلُه إلى الدرجة الثانية. وهذا النص يشرحُ ما جاءَ عامّـــاً فـــي نصوصٍ أخرى من الكتاب نفسِه، ويخصّصُه. كقوله: "... ما يستحسنُ له الشـعر أو غير الشعر من

1 ــ معنى لطيفٍ.
2 ــ أو حكمة، أو أدبٍ.
3 ــ أو استعارة.
4 ــ وغير ذلك مما يدخل في النظم"[2].

فالعنصران الأولان يرجعانِ إلى المضمونِ وخاصـــة مـــا يتعلـق بالحكمـــة

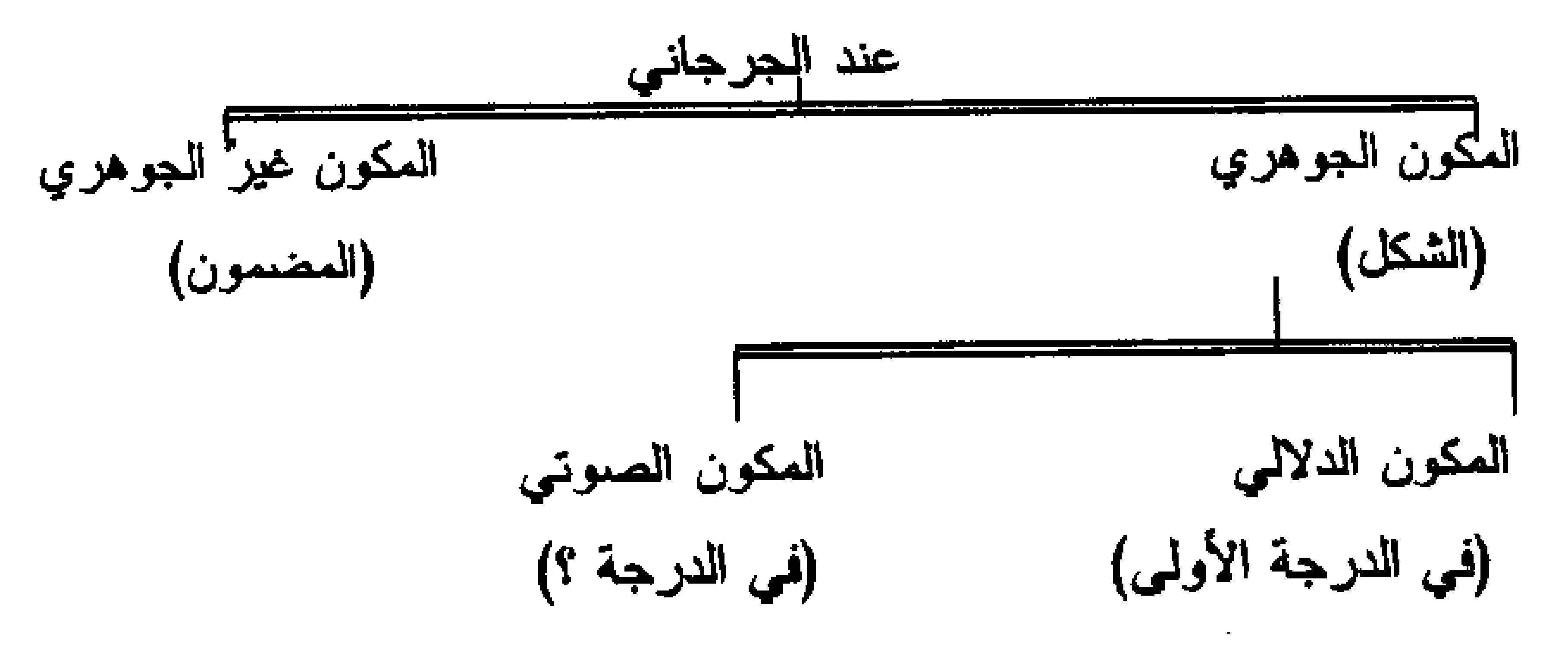
---

[1] ــ دلائل الإعجاز 191. ويصحُ أن تكونَ الإشارةُ في قوله: "لم يَعيبوا.." إلى القاضي عبـــد الجبار في المغني 200/16، فرأيه هناك مطابق لهذا: "إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهرُ فيها المزية وإن كانت تظهر في الكلام لأجلها، ولذلك نجدُ المُعبرين عن المعنى الواحد يكـون أحدُهما أفصحُ من الآخر والمعنى متفق" (المغني 200/16).

[2] ــ نفسه 67.

والأدب، في حين ينصرفُ العنصران الأخيران إلى جانبِ الشكلِ في بُعديه الدّلالي (الاستعارة) والصوتي. والواقع أن هذا النصّ الثاني ذو طابع تعميمي، ليس فيما يخص وضعَ الشكلِ والمضمونِ في مستوًى واحدٍ، ولكنه كذلك فيما يتعلق بالدلالةِ والصوتِ: الاستعارة والتجنيس. ومن شأن الاقتصار عليه أن يوقعَ في الخطأ الصريح.

ويمكن أن نقترحَ خطاطةً مؤقتة تكونُ منطلقاً للتحليل:



والواقعُ أن دقةَ مسلك الجرجاني في هذه القضية الشائكةِ الملتبسةِ، وسلوكَه طريق السجالِ يَجعلُ سلوكَ طريقٍ عابرٍ، غيرِ ملتوٍ، بين أقواله المختلفةِ في الموضوعِ يتطلبُ الكثيرَ من الاحتياطِ، غيرَ أن في تفكيره ثوابت لابدَّ من مراعاتِها، من هذه الثوابت التي تدخل في مجالِ اهتمامِنا: **تقديمُ المعنى**.

سعى عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) إلى بناءِ نظريةٍ بلاغيةٍ قائمةٍ على المعنى، ومنحاهُ هذا صريحٌ. يقول في مدخلِ أسرار البلاغة:

"واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته أن أتوصلَ إلى بيان أمرِ المعاني، كيف تتفق وتختلفُ، ومن أين تجتمعُ

وتفترق ..."[1].

ويحددُ بعد ذلك المعاني المقصودة في قوله:

"وأولُ ذلك وأولاهُ، وأحقُّه بأن يستوفيَه النظر ويتقصاهُ، القولُ على التشبيه والتمثيلِ والاستعارةِ. فإن هذه أصولٌ كثيرةٌ كأنّ كلَّ محاسنِ الكلام ــ إن لم نقل كلَّها ــ متفرعةٌ عنها، وراجعةٌ إليها، وكأنها أقطابٌ تدور عليها المعاني في متصرّفاتِها، وأقطارٌ تحيطُ بها من جهاتِها"[2].

فهنا بالضبطِ ينبغي البحثُ عن أسرار البلاغةِ. وهذا المنطلقُ يتناقضُ، كما ترى، مع منطلق البحث عن (سر الفصاحة) عند ابن سنان الخفاجي.

وليضمنَ الجرجاني الشمولَ اجتهدَ في إبرازِ عنصرِ المعنى فيما اعتبرهُ غيرُه لفظاً خالصاً، وفي هذا الصددِ تناولَ التجنيسَ وهو المقومُ الصوتي الحرُّ الوحيدُ الذي أثار انتباهَه. تناولَه ليُثبتَ أن لا مزيةَ له في نفسِه، أي باعتباره أصواتاً مسموعةً، بل لما يدخلُه من اعتباراتٍ ووظائفَ مَعنوية، قال:

"وهاهنا أقسامٌ قد يتوهمُ في بدءِ الفكرةِ، وقبل إتمامِ العبرةِ. أنَّ الحَسن والقبحَ فيها لا يتعدّى اللفظَ والجرسَ، إلى ما يناجى فيه العقلُ والنفسُ، ولها إذا حُقّقَ النظرُ مرجعٌ إلى ذلك، ومُنصرفٌ فيما هنالكَ، منها التجنيسُ..."[3].

والفكرةُ التي يُلحُّ عليها الجرجاني شديدةُ الأهميةِ بالنسبةِ لاشتغالِ المقومِ الصوتي وفعاليته؛ فهذه الفعاليةُ لا تتحققُ إلا بالتفاعلِ مع العناصرِ الأخرى،

---

[1] ــ أسرار البلاغة 19.

[2] ــ نفسه 20.

[3] ــ نفسه 4.

ولكن المؤلفَ لا يقفُ عند هذا الاستنتاج، بل يهدفُ إلى تنحيةِ هذا المقوم وحرمانِه من أن يكونَ مُكوّناً من مكوناتِ الفصاحة.

وهذا الموقف صريحٌ في نص مُتميز بالشمول نأخذه من "دلائل الإعجاز"، وفيه يضيفُ المؤلف إلى عُنصر المعنى السالفِ عنصرَ "النظم" ليُصبحا معاً منبعَ الفصاحةِ الوحيدِ الممكن. ويلاحَظُ أنه استعمل في الدلائل مصطلحَ "اللفظ" للدلالة على ما عبَّر عنه في الأسرار بـ"المعنى". فقد صارَ عاماً يَطبعُ اللفظَ والنظمَ معا: "إن الكلامَ الفصيحَ ينقسمُ إلى قسمين، قسمٌ تُعزى المزيةُ والحسنُ فيه إلى اللفظِ، وقسمٌ يُعزى ذلك فيه إلى النظمِ.

فالقسمُ الأول الكنايةُ والاستعارةُ والتمثيلُ الكائنُ على حدّ الاستعارةِ، وكلُّ ما كان فيه على الجُملةِ مجازٌ أو اتساعٌ، وعدولٌ باللفظ عن الظاهرِ"[1].

والقسم الثاني النظم، "والنظمُ هو توخّي معاني النحو وأحكامِه وفروعِه وجوهرِه والعمل بقوانينه"[2].

والفصاحةُ فيهما معا معنوية، فالكنايةُ إثباتٌ لمعنًى أنتَ تعرفُ ذلك المَعنى من طريق المَعقولِ، دون طريق اللفظِ، ألا ترى أنك لما نظرتَ إلى قولهم:

هُوَ كَثِيرُ رَمَادِ القِدرِ

وعرفتَ منه أنهم أرادوا أنهُ كثير القِرى والضيافةِ لم تعرفْ ذلك من اللفظِ، ولكنك عرفتَه بأنْ رجعتَ إلى نفسِكَ فقُلتَ: إنهُ كلامٌ جاءَ منهم في المَدحِ ولا

---

[1] ـ دلائل الإعجاز 329.

[2] ـ نفسه 347.

معنى للمدح بكثرة الرماد"[1]، ثم قال: "وإنما يُعارُ اللفظ بعد أن يُعار المَعنى"[2]، "فليست الاستعارةُ نقلَ اسم، ولكنها ادعاءُ معنى لاسم"[3].

كما أن مصدرَ فصاحة النظم مَعنويٌ فَـ "ليستْ معاني النحوِ معاني الألفاظ". ويضرب مَثلاً لذلك بإعرابِ الفاتحةِ: "فَـ"الحمدُ" يعربُ "مبتدأ"...الخ. وبعدَ الانتهاءِ من إعراب ألفاظِ الفاتحةِ، يعقب بقوله:

"فانظر الآن هل تتصورُ في شيءٍ من هذه المعاني أن يكونَ مَعنى اللفظِ، وهل يكونُ كونُ "الحمدُ" مُبتدأ معنَى لفظِ "الحمد" ..."[4].

وكما أعطى حظوةً لجانبِ "العُدولِ"، ومال إليه في أسرار البلاغة، يقدمُ النظمَ في دلائل الإعجاز، ويعتبرُه الشرط الأولَ والضروري، بل هو الأرضيةُ التي يوقع عليها "العدولُ". فلا يمكنُ تصور استعارةٍ أو تمثيل، أو غير ذلك من ضروبِ المجازِ في كَلِمٍ لم تُتوخَّ فيه معاني الإعراب[5].

إن عبارة الجرجاني صريحةٌ، لا محلَّ للمقوم الصوتي فيها فالفصاحةُ من إنتاجِ المعنَى. ولها مظهرانِ: **العُدول والنظم**.

ولا يعني هذا أن الجُرجاني سكتَ عن المكون الصوتي، لقد عرضَ له في سياقِ السّلب، تعرض للجناسِ في سياقِ تعريةِ اللفظِ من كلّ مزية. وذلك لإخلاءِ

---

[1] ـــ دلائل الإعجاز 330. وقد عاد هنا إلى عنصر خارجي مقصدي يتصل بمعرفة العالم عند المتلقي.

[2] ـــ نفسه 332.

[3] ـــ نفسه 337.

[4] ـــ نفسه 347.

[5] ـــ نفسه 332.

الميدانِ للمقومِ المعنوي. إنه إجراءٌ منهجي يهدفُ لجعلِ النظريةِ مانعةً. قال:

"وهاهنا أقسام يُتوهم في بدءِ الفكرةِ، وقبل تمامِ العبرة، أن الحسن والقبحَ فيها لا يتعدَّى اللفظَ والجرسَ إلى ما يناجي فيه العقلُ والنفسُ. ولها إذا حُقِقَ النظرُ مرجعٌ إلى ذلك ومُنصرفٌ فيما هنالك منها التجنيسُ..."[1] ولا نهتمُّ هنا بالنتائجِ الإيجابيةِ، لموقفِ المؤلِّف، والمتجلية في كشفِ جانبٍ من جوانبِ اشتغالِ التجنيس وهو التفاعلُ بين العنصر الصوتيِّ والدلالي. فلذلك مكانُه من هذا البحث بل الذي يجبُ تأكيدُه هو أن الجرجاني لم يطرحْ قضيةَ المَعنى كمبدأ متحكِّم في كل مكوناتِ الفصاحةِ، ومنها المكون الصوتي، بل إنه جعلَ الصَّوت عِوضاً لغيره، وجعلَ حضورَه في غيره كافياً لإبعاده. ولو نظر إلى تفاعل العُنصرين: الصَّوتِ والدلالةِ، دون أن يغمطَ أحدَهما حقَّه لكانَ لنظريته قيمةٌ كبيرة.

وبعدُ، فيجبُ الاعترافُ بأن الجرجاني كان ينظرُ إلى بلاغة الإعجاز، البلاغة التي تضمن تفوقَ القرآن. وهي بلاغةٌ تُقصي كل العناصرِ القابلة للقياسِ، وكلَّ العناصرِ التي جلَّى فيها الخطابُ البَشري، أو ظهرتْ له فيها أنساقٌ متميزةٌ مثلُ الوزنِ. وفي هذا الصَّدد رفضَ ثلاثةَ عناصر، وأبعدَها عن مجالِ الفصاحةِ، وبالتالي عن مجالِ الإعجازِ: أولهما، الألفاظُ المفردةُ باعتبارها أصواتاً، إذ يقتضي إدخالُها في عناصر الإعجازِ أن تكون "قد حدثَتْ في حداقةِ حروفها وأصدائها أوصافٌ لم تكنْ لتكونَ تلكَ الأوصافُ فيها قبل نزولِ القرآنِ، وتكون في أنفسها قد اختصتْ بهيئات وصفاتٍ يَسمعها السامعون عليها إذا كانت متلوة في القرآن، لا يجدونَ لها تلك الهيئاتِ والصفاتِ خارجَ القرآن"[2].

---

[1] ـ أسرار البلاغة 4.

[2] ـ دلائل الإعجاز 296.

وإلى جانبِ هذا الطرح المُرتبطِ بالإعجازِ مُباشرة هناك طرح بلاغيٌّ صيوف في "أسرار البلاغة" يقومُ على أن المَزيةَ مقصورةٌ على المركب.

"كيف يَنبغي أن يُحكمَ في تفاضلِ الأقوالِ إذا أرادَ أن يُقسم بينها حظوظها من الاستحسانِ... والألفاظ لا تُفيد حتى تؤلفَ ضرباً خاصا من التأليف، ويُعمَدَ بها إلى وجه دونَ وجهٍ من التركيبِ والترتيب"[1]. وثانيهما المعنى المفردُ للكلماتِ، لما يقتضيه ذلك من ادعاء تجدُّدِ معانيها. وهو شيء لا يجيزُه الجرجاني[2]. ولا نودُّ مناقشتَه فيه لخروجِه عن اهتمامنا هنا. وثالثها، تأليفُ الكلامِ إيقاعيا، فلا يجوزُ في نظرِه، أن تُرجع الفصاحةُ إلى "تركيبِ الحركاتِ والسكنات" فذلك يؤدي إلى القول بأن القرآن تحدَّى العرب بأن يأتوا بكلام مَوزونٍ على وزنِه، "حتى كأن الذي بانَ به القرآنُ من الوصفِ، في سبيل بينونة بحورِ الشعرِ بعضِها عن بعضٍ"[3] فذلك إنما يُشبه ما ذهبَ إليهِ مُسيلمة في تقليدِه للقرآن بفواصل تشبه فواصله.

وما يصدقُ على الوزن على المقاطعِ التي هي أشبهُ بالقوافي في الشعر وهي ميسورةٌ للعرب، وكلامُه بهذا الصددِ شديدُ الوضوحِ:

"وكذلك الحُكم إذا زعمَ زاعمٌ أن الوصفَ الذي تُحدُّوا إليه هو أن يأتوا بكلام يجعلون له مقاطعَ وفواصلَ كالذي تراه في القرآن، لأنه أيضاً ليس بأكثرَ من التعويل على مراعاةِ وزنٍ. وإنما الفواصلُ في الآي كالقوافي في الشّعر، وقد علمنا اقتدارَهم على القوافي، فلوْ لم يكن التحدّي إلاّ في فصولٍ من الكلامِ يكونُ

---

[1] ـــ أسرار البلاغة 2.

[2] ـــ دلائل الإعجاز 296، 194، 196، 198.

[3] ـــ نفسه 296.

لها أواخرُ أشباهُ القوافي لم يُعوزْهم ذلك، ولم يتعذرْ عليهم"[1].

إن كلامَ الجُرجاني لو انصرفَ إلى البحثِ عن بلاغةٍ للإعجازِ بعيداً عن بلاغةِ النص البشري لكانَ كَلاماً منسجماً، ولمّا كان لنا عليه من اعتراضٍ. غير أن المؤلف التزمَ التهوينَ ــ كما سلف ــ من شأنِ المكوناتِ التي يبدو للنص البشري فيها تَميُّزٌ، وقاسَ الفصاحةَ على الإعجازِ.

إن السؤالَ هُنا كبيرٌ جداً. فهل كان القرآن في تحدّيه لفصحاءِ العَربِ يضعُ شرعةً جديدةً، ويُعطي نموذجاً بديلاً للفصاحة؟ لا أكادُ أشكُ في أن مثل هذا الفهمِ قد تسربَ إلى روعِ بلاغيّي الإعجازِ. وقد عالجوا الأمر في منظورِ علومِ الشريعةِ. وإذْ لم يحدّدِ القرآنُ مواصفاتِ الفصاحةِ نظرياً (تشريعياً)، فلا مفرٌ من استنباطِها من النص القرآني باعتبارهِ ممارسة. فهو بمثابةِ أفعالِ الرسولِ (السنة) فيما لم يُفصّل في القرآن.

لقد استقرٌ في الأذهانِ أن الإسلامَ ثورةٌ على كل القيم (الجاهلية). فهل نُظر إلى فصاحةِ المَسموعِ من شعرٍ موزونٍ وكلام مَسجوع، باعتبارها فصاحةَ حضارةٍ ولّتْ لتحلّ محلّها حضارةٌ قائمةٌ على التركيبِ لا على الإفراد؟! إن الجرجاني ذكي في إخراجِ رؤيته الفكريةِ، وربما الأيديولوجية مَخرجاً عِلمياً. ولكن هناكَ لحظات في كتابتِه لا يُمكنُ تجاهُلها. إن موقِفَه من التجنيسِ قد يَجدُ ما يَكفيهِ من اللباسِ العِلمي. . وقد يُعتقدُ أن الاختلافَ يرجعُ إلى جهةِ النظرِ. ولكن مثلَ هذا التأويلِ يَضل طريقَه بالنسبة لموقِفه من الوزنِ الشعري الذي اتخذَ منه موقفاً أخلاقياً صريحاً، وقد عرض له في إطار مناقشة أسبابِ انصرافِ الناسِ عن الشعر وذمهم لهُ.

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 296.

يرى الجرجاني أن أحدَ ثلاثة أسبابٍ لـ "الزهد في رواية الشعر وحفظِه، وذم الاشتغالِ به، وتتبُّعه" عند الذين اتخذوا منه هذا الموقف هو كونُه موزوناً مقفى"[1].

وقد وقفَ الجرجاني إزاءَ هذه التهمةِ مُحرجاً متردِّداً، وتردُّده يدلُّ على موقفه الذي لم يكنْ لصالحِ الوزنِ. لقد حاولَ أولاً التملص من مذمةِ الوزنِ بصرفِ النظرِ إلى العناصر المعنويةِ المساهمةِ في بناءِ الشعرِ، غير أن الإحراجَ الأخلاقيَّ الذي لم يستطعْ تبريرَه أو تجاوزَه يتعلقُ بالربطِ بين الوزنِ والغناءِ. ونوردُ نصَّ كلامِه هنا لِما لَه من دلالة حاسمة:

"فإن زُعمَ أنه إنما كُره الوزنُ لأنه سبب لأنْ يُتغنَّى في الشعرِ ويُتلهَّى به، فإنا إذا لم ندعُه إلى الشعر من أجلِ ذلك وإنما دعوناه إلى اللفظِ الجزلِ، والقولِ الفصلِ، والمنطق الحَسن والكلام البين، وإلى حسنِ التمثيلِ والاستعارةِ، وإلى التلويحِ والإشارةِ وإلى صنعة تَعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه... فلا مُتعلَّقَ له علينا بما ذكرَ، ولا ضرر علينا فيما أنكرَ. **فليقُل في الوزنِ ما شاءَ، وليضعْه حيثُ أرادَ فليسَ يَعنينا أمرُه**"[2].

وهكذا يتخلى الجرجاني عن الوزنِ ويخذله خذلاناً لا رجعة فيه إلى آخر الكتاب، وعلى امتدادِ نظريته البلاغية ـ الإعجازية. وإذْ لا يجدُ مفراً من تبريرِ تناولِ الشعرِ والاستشهادِ به، يُميزُ بين التناولِ الذي يَقصدُ إلى وزنِه والتناولِ الذي يقصدُ إلى مكوناتِه الأخرى، فالكراهةُ والإثمُ ينصرفانِ إلى واضعِ الشعرِ

---

[1] ـ ويرجعُ السببان الأخران إلى المضمون السخيف، أو إلى حالِ الشعراء وذمِّهم في التنزيل (دلائل الإعجاز 9). وقد برأ ساحة الشِّعر من التهمتين بدون تردد.

[2] ـ دلائل الإعجاز 20.

أو من يُريدُه لمكان الوزن خصوصا"[1].

ويصلُ تحرُّجُ الجرجاني في هذا الصدد ــ وهو يتناولُ الشعر لصالح قضية الإعجاز ــ أن يقارنَ تناولَ الشعرِ من أجلِ وزنِه " بتناوُل العُلماء الشعوذة والسحر" لغرضِ الوقوفِ "على حيلِ المُموهين"[2]. وطرحَ احتمالَ الاعتراف بتدخلِ المعنى في فصاحة البناءِ الصوتي، فقد يقول قائل: "إني لا أجعلُ تلاؤم الحروف مُعجزاً حتى يكونَ اللفظُ مع ذلكَ دالاً، وذلك أنه يَصعبُ مراعاة التعادُل بين الحروفِ إذا احتيجَ مع ذلك إلى مراعاةِ المعاني، كما أنه إنما يَصعبُ مراعاةُ السجعِ والوزنِ ويصعبُ كذلك التجنيسُ والترصيعُ إذا رُوعيَ معه المعنى"[3].

وإذْ لا يمكن إنكارُ هذه الحقيقة يسعى الجرجاني إلى قلبِ الواقعةِ، جاعلا الأصلَ فرعاً والفرعُ أصلا. ففي حين يعتبرُ القائلُ "عنصرَ المعنى عنصراً مُساعداً ومؤزِّماً بالنسبةِ للمقومِ الصوتي، يَرى الجرجاني أنَّ تركيبَ المعنى هو المتأثرُ بنسق الألفاظِ، وهذه مُغالطةٌ تتجاهلُ ميكانيزم عَمل العناصرِ البنائية في الكلام"[4].

والخلاصةُ التي يريدُ الجرجاني أن يصلَ إليها هي أنَّ "المزيةَ... من حيزِ المعاني دونَ الألفاظ. وأنها ليستْ لك حيثُ تسمعُ بأذنِك، بل حيثُ تنظر بقلبك وتستعينُ بفكرك، وتُعمل رويتَك، وتراجعُ عقلك، وتستنجدُ في الجملةِ فَهمك"[5].

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 21.

[2] ــ نفسه 22.

[3] ــ نفسه 48.

[4] ــ نفسه 51.

[5] ــ نفسه.

ولعلَّ من مزايا بحثِ الجرجاني، بالنسبة إلينا، سعيُه لتدقيق مَفهومِ اللفظِ والمعنى فحصرَ الأول في المَسموع أي في الجانب الصوتي، وحصرَ الثاني في المفهوم، أي في المعنى أو الدلالة. وهو بذلك يطرحُ المُشكلةَ بنفسِ الدقةِ التي طُرحتْ بها في العصرِ الحديث: المعنى والصوت.

غيرَ أن هذا التدقيقَ جعله يَصطدمُ بالمفهوم السائدِ عند معاصريه، الذين كانوا، فيما يبدو، يحاورون أنصارَ المعنى انطلاقاً من مفهومٍ صوتي للفظ، ولكنهم يستشهدونَ في نفس الوقتِ بآراءِ القدماءِ الذين كان اللفظُ عندَهم أكثرَ اتساعاً وشمولاً، وقد وصفَ حالَهم بقوله:

"يقرأونَ في كتبِ البلغاءِ ضروبَ كلامٍ قد وصفوا اللفظَ فيها بأوصافٍ تعلمُ ضرورةً أنها لا ترجعُ إليه من حيث هو لفظٌ ونطقُ لسانٍ وصدَى حرفٍ كقولهم: "لفظٌ متمكن غيرُ قلقٍ ولا نابٍ به موضعُه، وأنه جيدُ السَّبك صحيحُ الطابعِ، وأنه ليسَ فيه فضل على معناهُ... ثم لا يخطرُ ببالهم أنه يجبُ أن يُطلب لما قالوهُ معنًى. فالوصفُ بالتمكنِ والقلقِ في اللفظِ مُحالٌ"[1].

فالمقصودُ بالتمكُّنِ، تمكُّن الكلمة لا تمكن الحرف، كما أن اللفظَ لا يفضل معناهُ وإنما الفضلُ في الدلالةِ بمعنى على آخر ...الخ.

وأحدُ أسبابِ خطأ أصحابِ اللفظِ، في نظر الجرجاني، قياسُهم المركبَ على المُفرد، فهم حين وجدُوا العُلماءَ مثلَ ثعلب صاحبِ الفصيحِ، قد وصفوا المفردَ بالفصاحةِ سَحبوا ذلك على المركَّب. فصارتْ عندَهم ثُنائيةُ اللفظِ والمَعنى ولم ينتبهوا إلى وجودِ عُنصرٍ آخر، وهو صورةُ المعنى، "وذلك أنهم لمَّا جَهلوا شأنَ الصورةِ وضَعوا لأنفسهِم أساساً وبنوا على قاعدةٍ فقالوا إنه ليسَ إلا المَعنى

---

[1] ـــ دلائل الإعجاز 350-351.

واللفظِ ولا ثالثَ"[1]. فإنْ دُلَّ بكلامينِ على غرض واحدٍ وكانت لأحدهمـــا مَزيـــةٌ فهي مزيةٌ لفظيةٌ، لأنها لا يُمكنُ أن ترجعَ إلى المعنى، إذ سيكونُ هو وليس هو.

في خِضمِّ هذا السِّجال يخرجُ الجرجاني من ثنائيةِ اللفظِ والمعنى إلى الوحـــدةِ المتجسِّدة في الصورةِ أو في النظم.

وفي إطارِ الردِّ على أصحابِ اللفظِ يناقشُ رأيَ الجـــاحظ وهـــو رأسُ هـــذا الاتجاه. وفحوَى رأيه كما يعرضُه الجرجاني[2]: "أن يُدَّعَى أن لا معنى للفصاحـــةِ سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحُروف حتى لا يتلاقى في النطق حـــروف تثقل على اللسان"[3]. والكلامُ، بعد ذلك، طبقاتٌ منه المتناهي في الثقل ومنـــه مـــا هو أقلُّ كُلفةً على اللسانِ، ومنه ما يخلو من الكلفةِ، وهو الفصيـــحُ المُشـــادُ بـــه والمشار إليه، والصفاءُ مراتبُ يعلو بعضُها بعضاً فإذا انتهى إلى غايتِـــه فذلـــك الإعجاز[4].

وقد بذلَ الجرجاني كلَّ إمكانياته المنهجية لمحاصرةِ هـــذا الـــرأي وتفنيـــده، فحصرُ الفصاحةِ في التلاؤمِ وتعديلِ مزاجِ الحروفِ يؤدي إلـــى نتيجـــةٍ واحـــدة وهي "أن تخرجَ الفصاحةُ من حيزِ البلاغة، ومن أن تكون نظيراً لـــها"[5]. وهـــذا يؤدي بدوره إلى أحد أمرين: فإما أن تكونَ وحدَها عُمدةً فـــي المفاضلـــة بيـــن

---

[1] ـــ دلائل الإعجاز (350-352) ويبدو كلامُ الجرجاني هنا موجهاً إلى ابن سنان، وإن لم يكن بينَ أيدينا ما يدلُّ على اطلاعِه على رأي ابن سنان.

[2] ـــ نُقدم عرضَ الجرجاني لرأي الجاحظ لاحتمال اطلاعِ الأولِ على كتـــابِ الثـــاني "نظـــم القرآن" الذي لم يصلنا، ولعلَّ فيه ربطاً بين الفصاحة والإعجاز ليسَ في البيان والتبيين.

[3] ـــ نفسه 45.

[4] ـــ نفسه 46.

[5] ـــ نفسه 46.

عبارتين، أو تكون إحدى عناصر هذه المفاضلة. وفي الحالة الأولى نُلغي عدداً وافراً من المزايا المُسطرة في ميدانِ البلاغة، والتي لا تعلّق لها بمزاج الحُروف، وندعي أن لا دخلَ لها في الإعجازِ، أما إذا اعتبرناها وجهاً من وجوهِ المفاضلةِ، فلا ضررَ في ذلك، لأنه مجردُ إخراجٍ للفصاحةِ من حيزِ البلاغةِ والبيانِ وجعلِها نظيراً لهما. ولا يَضيرُ الجرجاني في شيء، أن تكونَ اسماً مُشتركاً يدلُّ، حينا، على "سلامةِ اللفظِ مما يثقلُ على اللسانِ"[1]،وتدلُّ حيناً آخر على ما تدلُّ عليه البلاغةُ والبيانُ.

غير أنَّ الجرجاني لا يقفُ عند هذا الحد بل يدفعُ النقاش بعيداً ليأخذَ طابعاً سِجالِيا، فيتحدّى من يجعلُ المزيةَ في "تلاؤمِ الحروفِ" ــ تمهيداً لجعلِ ذلك أصلاً للإعجازِ دونَ غيره ــ "أن يُدلي بنظمٍ للألفاظِ وترتيبٍ لا عَلَى نسق المعاني، ولا على وجهٍ يقصدُ به الفائدةُ، ثم يكونُ بعد ذلك مُعجزاً"[2].

ولاشك أن في طلبِ حُجةٍ من هذا القبيلِ تَطرفاً لا يمكنُ أن يغيبَ عن الجرجاني. وليس يعيننا كثيراً ــ فيما نحن فيه من أمرِ الدلالةِ والصوتِ ــ سجالُه مع المنتصرينَ لآراء القاضي عبد الجبار الواردةِ في الجزءِ السادس عشر من كتاب "المُغني"، فهي تدورُ حول نظريةِ النظم بصفةٍ عامة. وإن كان من الواضحِ أن مقاومةَ النظرةِ الاعتزاليةِ عند الجاحظِ وأبي هاشم الجُبائي والقاضي عبد الجبار ــ وربما عند غيرِ المعتزلةِ من مُعتنقي الصَّرفة مثل ابن سنان الخفاجي ــ وقد طبعَ عملَ عبد القاهر بطابعٍ خاصٍّ. يجزمُ مَحمودُ مُحمد شاكر في مقدمة تحقيقه لدلائلِ الإعجازِ أنَّ عبد القاهر إنما كان يَردُّ على القاضي عبد الجبار، وقد أوردَ شاهداً على ذلك أقوالاً في دلائل الإعجازِ لم

---

[1] ــ دلائل الإعجاز 47.

[2] ــ نفسه 48.

يصرّح عبد القاهر بنسبتها. وهي موجودةٌ بنصّها في كتاب المُغني، مثل قولـــه: "إن الفصاحةَ لا تظهرُ في أفرادِ الكلام، وإنمـــا تظـــهرُ بـــالضم علـــى طريقـــةٍ مخصوصةٍ. ولابُدَّ مع الضمّ أن تكونَ لكلِّ كلمةٍ صفـــةٌ..الـــخ"[1]. وقولـــه : "إن المعاني لا يقعُ فيها تزايدٌ، إذن فيجبُ أن يكـــونَ الـــتزايد عنـــد الألفـــاظِ كمـــا ذكرناهُ...الخ".

يقول محمودُ محمدُ شاكر: "وهذان القولانِ هما اللذان يـــدور كتـــابُ "دلائـــل الإعجاز" على ردهما، وإبطال مَعناهما، هذا فضلا عن أقوالٍ أخَرَ ذكرها عبـــد القاهر، ووجدتُها ماثلة بنصّها أيضا في هذا الموضعِ الذي ذكـــرَ فيـــه القـــاضي المُعتزلي "إعجازَ القرآن"، كالقولِ في "جزالةِ اللفظِ"[2].

هذا برغمِ نقطِ التقاطعِ الكثيرةِ جدّاً بين أقوالِ القاضي عبد الجبار وأقوال عبـد القاهر الجرجاني، والتي تُفصحُ عن نفسِها بيسرٍ وسهولة. ويبدو أن الجرجـــاني كان ضيقَ الصدرِ بما انتهى إليه أمرُ مُعاصريهِ من تقليدٍ أعمَى، بل ومن ســـوءِ فهم لآراء العلماءِ الكبارِ: "واعلمْ أن القولَ الفاسدَ والـــرأيَ المَدخـــولَ إذا كـــان صدرُهُ عن قومٍ لهم نباهةٌ وصيتٌ وعلو منزلة في نوعٍ من أنواعِ العُلـــوم غـــيرِ العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقعَ في الألســـنِ فتداولتْـــه ونشـــرتْه، وفشـــا وظَهرَ، وكثُر الناقلون له، والمشيدونَ بذكرِه، صارَ تركُ النظرِ فيه سنةً، والتقليـدُ ديناً"[3].

وهذه الملاحة تنطبق في المقام الأول على البلاغة التي خاض فيـــها أكـــابر المتكلمين فكانت مهابتهم في مجال الكلام عائقا دون النظر النقدي فـــي آرائـــهم

---

[1] ــ المُغني 199/16.

[2] ــ مقدمة دلائل الإعجاز تحقيق محمود م. شاكر.

[3] ــ دلائل الإعجاز 464 (تحقيق شاكر).

البلاغية، وقد انتقدهم .

5 ـــ في نظرية الأدب: وظيفةُ التوازنِ

انطلقَ الفلاسفةُ المُسلمونَ في تحديدِ عناصر الشعرِ من البحثِ فـــي طبيعـــةِ النفس الإنسانية، ومن الوظيفةِ التي تؤديها عناصرُ الشعر، والتأثيرِ الذي تمارسُــه على الطبيعةِ، ومن ثم نَرى أنَّ ابنَ سينا يُرجعُ "السببَ المُولِّدَ للشعر فـــي قـــوةِ الإنسانِ" إلى شيئينِ:

1 ـــ "أحدُهما الالتذاذُ بالمحاكاةِ واستعمالُها منـــذ الصبـــا"[1]، فـــهذه المُحاكـــاةُ خاصية إنسانية تُميزُ الإنسان عن الحيوانِ الذي لا يَقوى على المحاكـــاةِ إلاَّ فـــي حدودٍ ضيقةٍ كما هو الشأنُ عند الببغاءِ والقِردِ اللذين لا يَسموانِ، مع ذلك، إلـــى مستوى الإنسانِ في المحاكاة. ومن الأدلة على أن المحاكاةَ هي عنصرُ لذة فـــي ذاتها أن الإنسانَ يلتذُّ بالصورة أكثرَ مما يلتذُّ بالأصلِ. بل قد يســـتهجنُ الأصـــلَ ويلتذُّ بالصورةِ.

2 ـــ و"الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق الألحانِ طبعا. ثم قد وُجـدتِ الأوزانُ مناسبةً للألحانِ فمالت إليها الأنفسُ وأوجدتْها".

فميلُ الناسِ للأوزانِ راجعٌ لمُساعدتِها على تحقيق الألحانِ. والألحان هنا هـــي المحققة شفويا عن طريق الغِناءِ كما يُفهمُ من نصوصٍ أخرى.

وقد أدَّتْ هاتانِ العلّتانِ الطبيعيتانِ في النفسِ الإنســـانيةِ إلـــى نشـــأةِ الشـــعرِ بصورة طبيعية. وذلك ما صورهُ ابن سينا في العبارة التالية:

---

[1] ـــ ابن سينا، فن الشعر، طبع ضمن فن الشعر لأرسطو 171-172.

"فمن هاتينِ العِلَّتين تولدتِ الشعرية، وجعلتْ تنمو يَسيراً يسيراً تابعةً للطبـاع، وأكثرُ تولُّدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعرَ طبعـا. وانبعثـتْ الشـعريةُ منهم بحسبِ غريزةِ كلٍّ واحدٍ منهم".

ثم جاءَ في تلخيصِ فنِّ الشعرِ لابنِ رشدٍ:

"قال: ويشبِهُ أن تكونَ العِللُ المولدةُ للشعر بالطبعِ في الناس عِلتين: أما العلـةُ الأولى فوجود التشبيهِ والمحاكاةِ للإنسانِ بالطبع من أولِ ما ينشأ... وأمـا العلـةُ الثانية فالتذاذُ الإنسانِ أيضا، بالطبع، بالوزن والألحان ...فالتذاذُ الناسِ بالمحاكـاةِ والألحانِ والأوزانِ هو السببُ في وجودِ الصناعةِ الشعرية"[1].

ويرى أنَّ اللحنَ في الشعر عنصرٌ مساعدٌ مؤهِّل ومهيِءٌ لعنصرِ المُحاكـاةِ. فعُنصرَا المحاكاةِ والوزن متكاملانِ، و"عمل الوزنِ في الشعر هو أنه يعدُّ النفـسَ لقبولِ خيالِ الشيءِ الذي يُقصد تخييلُه، فكأنَّ اللحـنَ هـو الـذي يفيـدُ النفـسَ الاستعدادَ الذي به التشبيهُ والمحاكاة للشيءِ المقصودِ تشبيهُه"[2].

والخلاصةُ أن الفلاسفةُ المُسلمين نظروا إلى عناصر بنـاءِ الشـعرِ نظـرةً

---

[1] ـــ ابن رشد، تلخيص فن الشعر، طبع ضمن فن الشعر لأرسطو 206-207.

[2] ـــ نفسه 209.

عندما قارنتُ بين أقوالِ الفلاسفة المسلمينَ، في هذا الباب، وما جاء في ترجمة فن الشعر لعبد الرحمن بدوي اعتقدت أن الفلاسفة المسلمين قد تصرفوا في نظرية أرسطو بما يلائم تصورهم للشعر العربي الذي يلعب فيه الإيقاع دوراً بارزا، فقد جاء في الترجمة المذكورة: "يبـدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولـة... وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضاً لسائر الناس ..." (فن الشعر 12). غير أن أستاذنا المحقِّق الدكتور أمجد الطرابلسي، أطال الله عمره، كشف عـن خطـأ فـي الترجمة جعلَ استنتاجنا في غير محله، فله جزيل الشكر.

تركيبية فجمعوا أغلبَ الظَّواهرِ المعنوية المتجهةِ إلى التشخيصِ والتعبير، غيرِ المباشر، تحت المُحاكاة والتخييل، كما جمعوا القَضايا الصوتية الإيقاعية تحت الوزنِ والإيقاع. ثم انتبهوا إلى وجودِ مُستوًى آخرَ ذي طبيعة مزدوجةٍ، يعملُ فيه العنصر الصَّوتيُّ إلى جانب العنصر المعنوي، كما يفهم من قول ابن سينا: "الأمورُ التي تجعل القولَ مُخيلاً، منها أمورٌ تتعلق بزمانِ القولِ، وعددِ زمانه وهو الوزنُ، ومنها أمورٌ تتعلقُ بالمسموعِ من القولِ، ومنها أمورٌ تترددُ بين المسموعِ والمفهومِ"[1].

فالوزنُ والمسموعُ من القولِ ينتميان إلى المستوى الصوتي، والمفهومُ من القولِ ينتمي إلى المحتوى الدلالي، أما المترددُ بينهما فالراجحُ أنه يقصدُ به الظواهر الصوتيةَ التي يدخلُ عنصر المعنى فيها كعُنصر فعَّال مثل التجنيس والقافية. وهذا الكلام يسايرُ روحَ قول أرسطو: "فأما حسنُ الاسمِ فمنه ما يكونُ في الجَرس، ومنه ما يكون في المعنى، وكذلك القولُ أيضا في قبْحه"[2]. ويخالفُه في امتدادِه وتفريعاته، مما يجعلُ كلامَه ذا طبيعة شخصيةٍ متميزة. وقد أعادوا التقسيمَ من زاوية أخرى ليَقرنوا بين بعضِ الظواهرِ المعنويةِ التي لا يتسعُ لها مفهومُ المحاكاة والتخييل.

يستفادُ من نصِّ كلام ابن سينا أن الشعرَ من جملةِ ما يُخيِّل ويحاكي بأشياءَ ثلاثة: "باللحنِ الذي ينغَّم به... وبالكلام نفسِه إذا كان مُخيِّلا مُحاكيا... وبالوزنِ"[3].

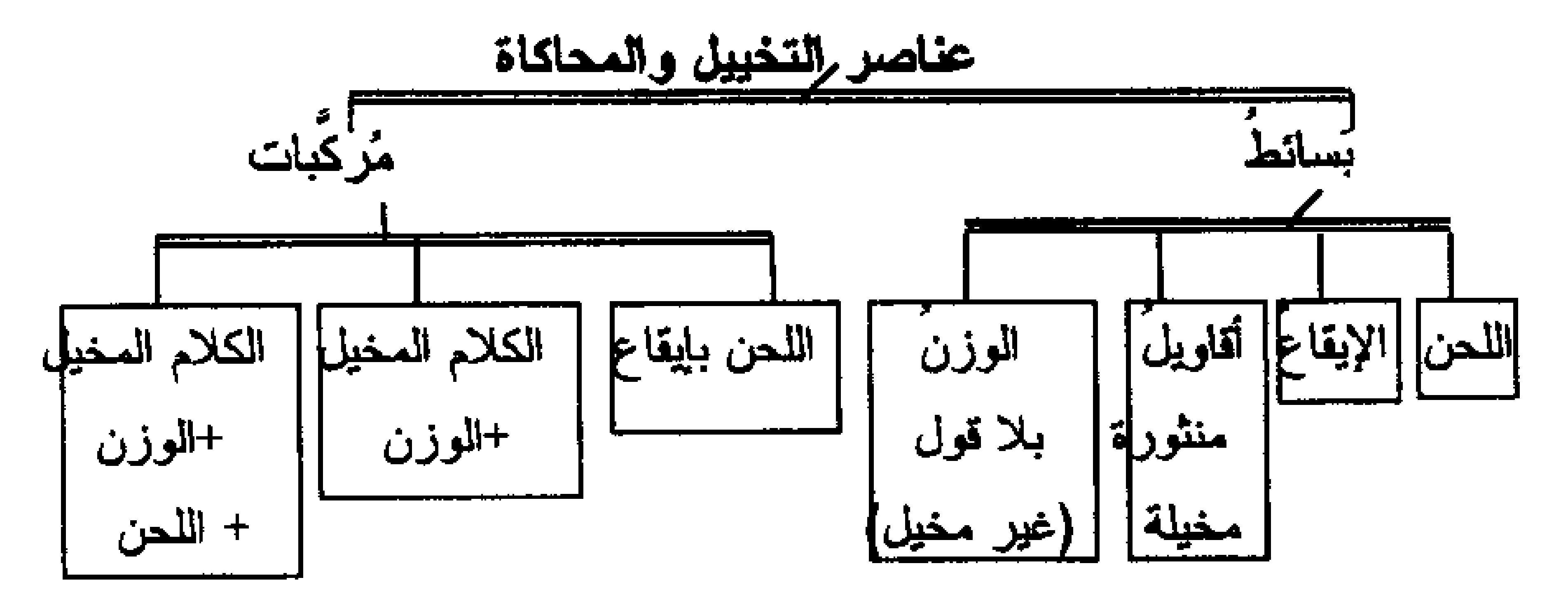
ويمكنُ أن نشخصَ بقيةَ كلامِه هناك بالتشجير التالي:

---

[1] ـــ فن الشعر 163.

[2] ـــ تلخيص الخطابة 148-149. فن الشعر 163. نقلته الروبي 170.

[3] ـــ فن الشعر 168-169.



(توضيح: 1) اللحن: صوت المزامير موقعا عليها بالأصابع. 2) والإيقاع: الرقص بلا لحن. 3) والأقاويل المنثورة المخيلة: النثر الشعري القائم على المجاز ... 4.)والوزن بلا قول: الوزن العروضي، أوالمنظومات. 5) اللحن بإيقاع: أصوات المزامير المرسلة غير الموقع عليها.6) الكلام المخيل + الوزن: الشعر الحق.7)الكلام المخيل مع زياد وزن ولحن: الغناء المعتمد على تلحين النصوص الشعرية)

فالوزنُ وحدهُ غيرُ مخيّل، ومن ثمّ لا يمكنُ أن يُنتج شعراً، كما أنّ الكلامَ المُخيل المُحاكي غيرَ الموزون، "أقاويلُ منثورة"، لا يستحقُّ صفةَ الشعر، و"إنما يوجدُ الشعر بأن يجتمع فيه القولُ المخيل والوزن"[1].

وهذا يسيرُ مع وجهةِ نظرِ أرسطو في قوله:

"لا يكفي الوزنُ وحدَه لتحقيق وظيفة المحاكاة، ولذلك فهو لا يُعطى صفةَ الشاعرية وإن اعتادَ الناس تسميةَ الذي ينظم في الطبيعة شاعراً، لاستعمالِ الأوزانِ. والواقعُ أنهُ طَبيعي أولاً، أحقُّ منهُ بصفةِ الشاعر، كما أن اطِرادَ الوزنِ ليس لازما لتحقيق صفةِ الشاعرِ فقد يختلفُ الوزنُ، ويسمّى الناظمُ مع ذلك شاعراً"[2].

---

[1] ـــ في الشعر، ابن سينا 169.

[2] ـــ فن الشعر، أرسطو 5-6.

ثم كان الحديثُ عن الفرقِ بين الخطابة والشـــعرِ مناســـبةً ليؤكـــدَ الفلاســـفةُ المُسلمونَ عدمَ كِفايةِ الوزنِ في تحقيقِ صفةِ الشاعرية. فالقول المـــوزونُ غـــيرُ المُحاكي قولٌ خُطبي:

"وكثيرٌ من الشعراء الذين لهم قوةٌ على الأقاويلِ المقنعةِ ويزنونَـــها، فيكـــون ذلك عندَ كثيرٍ من الناس شعراً، وإنما هو قولٌ، خطبي، عُدِلَ بـــه عـــن منـــهاج الشعرِ إلى الخطابة"[1].

ويرى ابن سينا أنَّ الشعر والخطابةَ يتبادلان التأثيرَ ويجتذبُ أحدُهما الآخـــر، وقد يغيبُ ذلك على من لا بصيرةَ له. وندرج نصَّ كلامه هنا، على طوله، لمـــا يتميزُ به من وضوح ودقةٍ:

"قد يعرضُ لمُستعملِ الخطابةِ شعريةٌ، كما يعرضُ لمستعملِ الشعر خطابيـــة، وإنما يعرضُ للشاعرِ أن يَأتي بخطابية وهو لا يشعرُ إذا أَخذَ المَعـــاني المعتـــادة والأقوالَ الصحيحة التي لا تَخْييل فيها ولا محاكاة، ثم يركبها تركيبـــاً موزونـــاً وإنما يغتر بذلك البُلهُ، وأما أهلُ البصيرة فلا يعدُّون ذلك شعراً. فإنه ليسَ يكفـــي للشعرِ أن يكون موزوناً فقط"[2]. إن الفلاسفة المُسلمين إذْ يضعونَ المحاكـــاةَ فـــي المقامِ الأولِ من شروطِ الشاعريةِ لا يرونَ إمكانيةَ تحقيق الشـــعر، دون توفـــرِ الوزنِ الذي هو بدورِه أحدُ العناصر المُهيئةِ المساعدةِ على المحاكاة والتخييـــل. ولذلك نرى الشطرَ الثاني من قولِ إلفت الروبي التالي:

"ليس للوزن في الشعر ــ إذن ــ نفسُ القيمة التي تتمتع بها المحاكاةُ، بحيـــث

---

[1] ــ كتاب الشعر، الفارابي، مجلة شعر عدد 12 جوامع الشعر 173 نقلا عن نظرية الشـــعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت الرُوبي 231.

[2] ــ الخطابة ابن سينا 204 نقلا عن الروبي 204.

يمكن أن يكونَ وحدَه سمةً مميزة لما هو شعري، على عكس التخيل أو المحاكاةِ التي إذا ما توفرتْ في القولِ دون الوزنِ سُمي القولُ قولا شعريا"[1].

في حاجةٍ إلى تقويم، فنصُّ كلام ابن سينا، فيما شجرناه سابقاً أنه "أقاويلُ منثورة مخيلة"[2] وكونها مُخيلة لا يعني أنها شعرٌ لقوله بعدَ هذا "إنما الشعر بأن يجتمع فيه القولُ المخيّلُ والوزنُ"[3].

ويؤكد الفارابي هذا الاتجاه بقوله:

"فالشعر كلامٌ مخيّلٌ مُؤلَّفٌ من أقوالٍ ذواتِ إيقاعاتٍ متفقة متساوية متكررة على وزنها... وقولنا ذواتِ إيقاعاتٍ متفقةٍ ليكون فرقاً بينه وبين النثر"[4].

وفي سياق التفريق بين الشعرِ والخطابةِ والنثرِ عامةً يصبحُ المقصودُ بالوزنِ هو الوزنُ العَدديُّ المُجرد. وإلا فقدْ تحدثوا عن الوزنِ النثري القائمِ على التقسيم والتسجيع. وهذا الوزن النثري هو عينُه ما يكوّن جانباً كبيراً من البناءِ الصوتي الحُر في الشعر. جاءَ في الخطابةِ لابن سينا:

"الوصلُ والفصلُ وزنٌ ما للكلام، وإن لم يكن وزناً عددياً، فإن ذلك للشعرِ، وهذا الوزنُ هو الذي يتحدد بمصاريعِ الأسجاع ..."[5].

---

1 ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.

2 ـ فن الشعر ابن سينا 168.

3 ـ نفسه.

4 ـ جوامع علم الموسيقى 122-123 ونقلته الروبي 233.

5 ـ الخطابة 222.

القسم الثاني

اتجاهات التوازن الصوتي

في الشعر العربي

مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال الأدبية

تقديم

حاولنا في هذه الدراسة رَصدَ الخطوط العامة لاشتغال الموازنات الصوتيــة في الشعر العربي القديم معتمدين الوصف والتصنيف أساساً، آمليــن أن تتضــح الرؤية مستقبلا من خلال دراسة مجموعة من الظواهر الشكلية في الشعر القديــم فنعمد حينئذ إلى التفسير والتأويل اللذين اكتفينا منهما في هذه المرحلة بمــا هــو ضروري لانسجام البحث.

ولاشك أن أي تصنيف دقيق في إطار التاريخ يقود هــو نفســه ــ إذا كــان مناسباً لموضوعه ــ إلى قدر من الربط بين الظواهر وسياقها. فقد أبان لنا تتبــعُ البنيات عن وجود ثلاثة اتجاهات لم يَلبث أن تكشَّف ارتباطها بثلاثة مســتويات ثقافية هي: اتجاه التراكم، واتجاه التفاعل، واتجاه التكامل.

يرتبط الأول منها (التراكم) بالثقافة الشعبية فهو الغالبُ على شــعر الرُّجــاز والوشاحين والشواعر، وشعراء العصور المتأخرة المنعوتة بالجمود، والشــعراء المتوجهين إلى الأطفال،وحتى الشعر الخطابي السياسي أحيانا. فهؤلاء الشــعراء يعمدون في الغالب إلى الإطراب عن طريق الأذن، ولذلك يراكمون الأصــوات تراكما بسيطاً غيرَ مُعقد بتفاعلات دَلالية مخالفين بذلك "الاتجاه التفاعلي" الــذي يخاطب الخيال ويطلب القدرة على التحليل معقِّداً العلاقة بين الصوتي والدلالــي لدرجة يضيع معها أحياناً التناغم الذي يطرب الأذن، بــل قــد تضيــع الدلالــة المباشرة فاسحة المجال للدلالات الثانوية. ولا غرابة في أن يكون هذا الاتجــاه هو اتجاه الشعراء المتفلسفين من أصحاب البديع الذين يتزعمهم أبو تمام. وبيــن الاتجاهين الشعبي والمتفلسف يقف اتجاهٌ وسط هو الــذي مثّــل دائمــاً مقيــاس الفصاحة العربية لقيامه على "التكامل" بين المكونات الشعرية، فهو وإن اســتعمل

الموازنات الصوتية لا يسمح لها بالطغيان على المكونات الدلالية بـــل يـــزاوج بينهما دون أن يصل إلى مستوى دَمجهما وإدخالهما في علاقات معقدة كما يفعـل الاتجاه التفاعلي المتفلسف. وهذا الاتجاه هو اتجاه النخبة العربية غير المتفلسـفة، هو الاتجاه الذي نعت بـِ اتجاه **"الطبع"**. امتد من امـرئ القيـس وغـيره مـن شعراء الجاهلية عامة إلى البحتري الذي شارف بـــه تخـوم **التفــاعل**. فـهذه الاتجاهات الثلاثة وإن ارتبطت بروابط كثيرة فإن تميزها علـى هـذه الأسـس واضح جلي.

ويجد هذا العمل ذو الطابع التطبيقـي بُعـده النظـري وتوضيـح مفاهيمـه ومصطلحاته في كتابنا **البنية الصوتية في الشعر** الذي بسطنا فيه ميكانيزمــات اشتغال المكون الصوتي وتفاعلاته الداخلية (الصوتية) والخارجيـــة (الصوتيـة الدلالية).

وقد أبانت الاجتهادات الحديثة، مكملةً للملاحظات القديمة، عن آليات اشـتغال الموازنات الصوتية التي يمكن إرجاعها إلى ثلاثة أسس أو شروط هي:

1) **كثافة الأصوات المتردّدة** سواء كانت متماثلة أو متضارعة أو متقاربـة، وهي مستويات متدرجة حسب قوة الشبه.

2) **الفضاء** الذي تتوزع فيه الأصوات سواء كان فضاءَ الجملة (النحــو)، أو الكلمة (الصرف)، أو البيت والقصيدة (العروض)، أو كان فضـــاء بصريـاً (الورق والخط.. الخ) فهذه كلها عناصر تبرز الموازنات الصوتية التي تقع فـي حيزها وتجعلها فاعلة شعرياً.

3) **التفاعل** بين الأصوات والدلالة، سواء كان على مســتوى التمفصـل

الدلالي والتقطيع النظمي (التضمين والاتساق)، أو على مستوى تجانس الأصوات واختلاف الدلالة (كما في التجنيس والقافية).

ومن هنا يمكن تعريف الموازنات الصوتية ـ وهي في حال اشتغال ـ باعتبارها "تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء".

ومع أن الموازنات الصوتية ليست في الظاهر إلا أحد ثلاثة عناصر مكونة للإيقاع، أو للبنية الصوتية الإيقاعية في شمولها ـ وهي:

1) **الوزن العروضي** المجرد، باعتباره سُكوناً وحركة أو مقاطع.

2) **الأداء الشفوي** بما يحتويه من قضايا التنغيم والنبر.. الخ.

3) **الموازنات الصوتية** التي تضم توازن الصوائت (الترصيع) وتجانس الصوامت (التجنيس) وما تركب منهما (القافية مثلا) ـ

مع ذلك فإن الانطلاق من الموازنات لا يُبعد المستويين الآخرين بل يستحضرهما، فالأوزان فضاء تقع التوازنات فوقه، والأداء تأويل لذلك التركيب وتجسيدٌ له وتحيينٌ، ولذلك يبقى الانطلاقُ من الموازنات مجردَ تحديد لمركز البحث في البنية الصوتية لا يقوم بذاته بل بالتفاعل مع المستويات الأخرى.

مصطلحات ومفاهيم أولية

1) **ترصيع** : توازن الصوائت (حركات ومُـدود)، ومنـه **صرفـي** حـالَ توازنها بالنوع، و**تقطيعي** حالَ توازنها مقطعيا، بقطـع النظـر عن نوع الصوائت، و**سجعي** وهو تردد صائت فـي بيـت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية.

2) **تجنيس** : تجانس الصوامت، ومنه **لفظـي** حـال ارتباطـها بكلمـات (تجانس الألفاظ)، و**سجعي** وهو تردُّد صامت أو عدة صوامـت في بيت أو قصيدة.

3) **اشتقاق** : تردُّد صيغ من أصل معجمي واحد، ويَلتبسُ بـه المُوهـمُ أو شبهُ الاشتقاق. وهو نوع من السجع.

4) **ترديد** : تردُّد كلمة بعينها من الشطر الأول في الثاني. أو هو مجـرد تردد كلمة في سياقين مُختلفين.

5) **تضمين** : اختلاف الوقف الدلالي مع مؤشرات الوقف النظمي. ومنـه **خارجي** وهو انتهاء البيت قبل انتهاء المعنى فيستمر في الـذي بعده، و**داخلي** وهو استمرار معنى الشطر الأول في الثـاني، أو القرينة في التي تليها مع وجود مؤشـرات الوقـف. ويكـون الترابط بين الطرفين إما افتقاراً حيث لا يقوم معنى أحدهمـا إلا بحضور الآخر، أو اقتضاءً حيث يقتضي أحدهما الثاني لكمـال المعنى أو زيادة قوته دون أن يحتاج إليه في صحته.

6) الاتساق : والاتساق هو اتحاد الوقف الدلالي مع النظمي.

الفصل الأول

الاتجاهات الكبرى

(التكامل . التراكم. التفاعل)

صعوبة التَّصنيف

تقفُ صعوبات كبيرةٌ دون الوصول إلى كلمةٍ فَصلٍ في طبيعة الموازنات وتطور أشكالها ومظاهرها في تاريخ الشعر العربي. يرجع بعضُ هذه الصعوبات إلى الموضوع نفسِه، ويرجعُ بعضها إلى حال الدراسات القديمة والحديثة التي تناولتِ الموضوع، إذا صح أن هناك دراساتٍ في هذا الصدد.

فما يرجعُ إلى الموضوع يُمكن أن يُجعلَ نقطتين، أولاهما طبيعةُ المحافظةِ في الشعر العربي، واستمرارُ القديم في الجديدِ، بل وانتكاسُ الجديد في غالب الأحيان، نظراً للمَسار الذي سارت فيه الحضارة الإسلامية. وهذه قضيةٌ تجعل التقسيمَ حسبَ العُصور أمراً لا يخلو من مُجازفة. وثانيهما طبيعةُ الموازناتِ ــ بل وأغلبِ المكوناتِ الشعرية ــ التي تمتلكُ ميكانيزماتٍ داخليةً تتفاعل مع عناصرَ مختلفة ومتناقضةٍ أحياناً، منها ما يتعلقُ بالمُنتج، ومنها ما يتعلقُ بالمستهلكِ، منها ما يرجعُ إلى الموضوع. وهذه العناصرُ الثلاثةُ تتدخلُ بخصوصياتها لتحديدِ أثرِ المُحيط العامِّ أو تكييفه.

إن هذه الاعتبارات التي تبدو لي حاسمةً في تفسير مدى حضورِ الموازنات الصوتية وفاعليتها في الشعر العربي، لم تؤخذ قطُّ بعين الاعتبار. فالتقسيمُ الوحيد الذي شرعه القدماءُ، ودرجَ عليه المحدثون هو ذلك الذي يفرّق بين شعرِ الطبعِ وشعرِ الصنعة، ويجعلُ العصر الجاهليَّ الزمنَ المثالي لإنتاج الأولِ، والعصرَ العباسي الزمن المثالي لإنتاج الثاني.

وقد نظرَ البلاغيون والنقادُ، في ذلك، نظرة كميةً إلى صورِ البديعِ الأساسية: الاستعارة، الطباق، الجناس.

والواقعُ أن البلاغيين والنقادَ القدماء لم يتصدَّوا لدراسةِ الشعرِ دراسةً لغويــــة موضوعيةً تحلل خصائصهُ الذاتية. بل إن مُشكلَ الممارسة التوازنية في الشـــعر إنما أثيرَ أولا في ظل الخصومة بين القدماء والمُحدثين، وقد أدَّى هذا الأمرُ إلـــى نتيجةٍ تبدو خطيرةً، لأنها حكَّمت النموذج العباسيَّ في الجاهليّ[1]، حكَّمتِ التــوازنَ القائمَ على الكلمات في التوازنِ القائم على الأصواتِ (التجنيس السجعي). ومــن هنا كان طبيعياً أن يكون ما ورد في تجانس الكلماتِ في الشعر الجديد أكثرَ ممــا وردَ في الشعر القديم الجاهلي، هذا وإن أحكامَهم في هذا الصَّدد لتنظر، أساســاً، إلى شعرِ الفحولِ وتتجاهلُ الشعرَ الشَّعبيَّ وما يتصل بـــه مـــن أراجـــيزَ مليئــة بصور التوازن.

إن هذه النظرةَ السجاليةَ التي أدت إلى إهمال التـــوازن الســـجعي، لبســـاطته وخفائه النسبي، وتعريف التجنيس تعريفاً يربطُه بالكلمةِ كمـــا ربـــطَ الـــترصيع بالصيغةِ الصرفية عند قُدامة، قد عبَّرت عن نفسها من خلالِ كتاب "البديع" لعبـــد الله بن المعتز ثم بسطت نفوذها على النقد والبلاغة بعدَه، برغـــم حـــذقِ ودقــة ملاحظةِ بعضِ النقاد اللاَّحقين كما سيأتي:

يصرحُ عبد الله بن المعتز في أولِ كتابه أن غَرضه هو أن "يُعلَم أن بشـــــاراً ومُسلماً وأبا نواس ومن تَقَيَّلَهم، وسلكَ سبيلهم لم يَسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كـثُرَ في أشعارهم فعُرف في زمانهم بهذا الاسم (البديع)، فأعربَ عنه، ودلَّ عليه. ثــم إن حبيبَ بن أوسٍ الطائي من بعدِهم شغُف به حتى غلب عليه، وتفـــرَّع فيــه،

---

[1] ــ هذا من حيث وصف التوازن ومقارنته كميا، أما من حيث التقويمُ فقــد حُكــم النمــوذج الجاهلي باعتباره النموذج المطبوع.

وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض. وإنما كان يقــول الشــاعرُ من هذا الفن البيتَ أو البيتين في القصيدة" ...الخ[1].

ثم انتقلتْ هذه النظرة الكميةُ إلى كتابِ المُوازنة يَسترشدُ بها ويَحتكمُ إليـــها. فحين تحدثَ أنصارُ أبي تمام عن مذهب خاص به، أنكرَ الخصومُ ذلك اعتمــاداً على هذه النظرةِ الكميةِ التي انطلق منها ابنُ المُعتز. ولو كـــانوا نظــروا إلــى الأساس التوازني في الشعر الجاهلي، وهو التسجيعُ، لعلموا الفرقَ ما بين صنعــةِ القدماء وصنعة المُحدثين، ولما وجَدوا غضاضةً في أن يكون للقدمـــاء بديعُــهم وللمحدثين بديعُهم، مع امتداد هذا في ذاك، وذاك في هذا، ولمّا لم ينتبهوا لذلـــك عَزَّ عليهم أن يَستبدَّ المحدثون بهذه المزية.

نُورد هنا صورةً من السجال الذي دارَ بين أنصـــار أبــي تمــام وأنصــار البحتري. "قال صاحبُ أبي تمام: فأبو تمامٍ انفردَ بمذهب اخترعَه، وصــارَ فيــه أولاً وإماماً متبوعاً، وشُهر حتى قيلَ : مذهبُ أبي تمام وطريقة أبي تمام، وســلكَ الناسُ نهجَه، واقتفوْا أثرَه. وهذه فضيلةٌ عَريَ عن مثلِها البحتري.

قال صاحبُ البحتري: ليس الأمر في اختراعِه لهذا المذهبِ على ما وصفتُــم، ولا هو بأولٍ فيه ولا سابقٍ إليه، بل سلكَ في ذلك ســبيلَ مُســلم [بــن الوليــد]، واحتذى حذوَه، وأفرطَ وأسرف وزالَ عن النهج المَعروف، والســنن المــألوف، وعلى أنَّ مُسلما أيضاً غيرُ مبتدعٍ لهذا المذهبِ ولا هو أولٌ فيه، ولكنَّه رأى هــذه **الأنواعَ التي وقعَ عليها اسمُ البديع، وهي: الاســتعارةُ والطبــاقُ والتجنيــسُ** منثورةً متفرقةً في أشعارِ المتقدمين فقصدَها وأكثرَ في شعره منها"[2].

---

[1] ـــ البديع 1.

[2] ـــ الموازنة 14.

ثم يُوردُ كلامَ قاسم بن مَهروية مؤيداً به رأيَ ابنِ المُعتز قـال قاسـم: " أولُ من أفسدَ الشعر مُسلمُ بن الوليد، ثم تبعه أبو تمام، واستحسنَ مذهبه، وأحـبَّ أن يجعلَ كلَّ بيتٍ من شعره غيرَ خالٍ من بعضِ هذه الأصنـاف، فسـلكَ طريقـاً وعْراً، واستكرَه الألفاظَ والمعانيَ، ففسد شعره"[1].

ينبغي أن نشيرَ، بعدَ هذا، إلى أن الانتقالَ من الحديثِ عن "البديـع" ـ وقـد تواترَ عندهم أنه يضمُّ الاستعارةَ والطباقَ والتجنيسَ ـ إلى الحديـث عـن كـلِّ صورةٍ من هذه الصورِ الثلاثِ مُنفردةً يشكلُ مَزلَقاً كبيراً، فالذي يُمـيز مَذهـبَ أبي تمام هو، في المقام الأولِ، تفاعلُ هذه الصور، كما سنرى حين الحديثِ عـن الاتجاهِ التفاعلي. ولستُ أشكُّ في أن القدماءَ كانوا يحسون بهذه الحقيقـة، حيـن تحدثوا عن الاتجاه الجديد، وإنما أخطأ الطريقَ من تصدّى للدراسـة التجْزيئيـة في ظل الخصومة.

والقولُ بالتفاعلِ يحُل أحدَ أهم الإشكالات التي يُثيرها تفسيرُ هيمنة التوازنـات عند اتجاهين شعريين مختلفين، اتجاهٍ شعبي بسيطِ الثقافة، واتجاهٍ غنـي الثقافـةِ الشعرية والفكرية: الفرقُ بين كثافة الموازنات عند أبي تمام والخنساء مثلا.

فتراكم الخنساء يكادُ يكون صوتيا تناغميا خالصاً، أما تراكمُ أبي تمـام فإنـه داخل في تفاعل قَوي، وفي تراكبٍ مع المقومات الشعرية الدلاليـة والتركيبيـة، ولذلك لم تُعتبر الخنساءُ من مؤسّسي البَديع. وإن اعتُرفَ لـها بـالاقتدارِ فـي الموازنات الصوتية[2]

ولم يخرج الدارسون المحدثون عن هذا التقسيم الذي شرعَه القدمـاءُ بيـن

---

[1] ـ الموازنة 17-18.

[2] ـ كما لم يعتبروا امرأ القيس من روادِ مذهب البديع برغم استعارته وتشبيهاته المأثورة.

زمن الطبع وزمن الصنعة أو البديع. وإن كان من بينهم من انتقد النظرة الكمية عند القدماء[1].

ثم إنهم حاولوا تفسيرَ الظاهرة تفسيراً تاريخيا وحضاريا شاملاً، فمنهم من ربطَ الصناعةَ التوازنيةَ والبديعيةَ عموماً، في العصر العباسي، بحياة الترف، كما هو الشأن في كتاب "الفنّ ومذاهبُه في الشعر العربي"[2] لشوقي ضيف. وهذا التفسيرُ مُتأثرٌ بنظرةِ البلاغة المدرسية الكلاسيكية إلى البديع، حيثُ اعتبر حِليةً زائدةً على وضوح الدلالةِ وموافقةِ الكلامِ لمُقتضى الحال. ومنهم مَن اعتبرها مَظهراً لهيمنةِ الزُّخرفِ في هذا العصر، وهذا رأيُ الدكتور عبد الله الطيب[3]، هذا الرأي ينسجمُ معَ ما ذهبَ إليه ياكبسون والشّكلانيون الروس عموماً في شأن هَيمنةِ قيمةٍ فنيةٍ في عصرٍ من العصور، وبسْطِ نفوذها على مظاهر التعبير الأخرى فَـ "في فنّ عصرِ النهضةِ، كانت الفنونُ البصريةُ، بداهةً، تمثل المُهيمنةَ أي جماعَ المعايير الجمالية للحِقبةِ، فكل الفنونِ الأخرى كانت موجَّهة نحو الفنون البصرية، كما كانت تُرتبُ في سُلمِ القيم حسبَ قُربها أو بُعدها من هذه الأخيرة، أما في الفن الرومانتيكي، فإن القيمَ العليا، خلافا لذلك، قد أسندتْ إلى المُوسيقى، وهكذا أخذَ الشعر الرومانتيكي يتجهُ صوبَ المُوسيقى. لقد أصبحَ مُنظماً بطريقةٍ موسيقيةٍ، كما حاكى نبرةَ ميلوديا المُوسيقى. إن هذا الانتظامَ حولَ مهيمنةٍ كانت، في الواقع، خارجةً عن جوهر الأثر الشعري ذاتِه، كان يؤثر على بنيةِ القصيدة فيما يتعلّقُ بنسيجها الصوتي، وبنيتها التركيبية

---

[1] ـ مثل الدكتور عبد الله الطيب الذي نلتقي في هذا الفصل مع كثير من ملاحظاته القيمة القائمة على تذوق سَليم للشعر العربي، ونختلفُ معه في تقسيم الظواهر وتفسيرها. (المرشد. الجزء 2).

[2] ـ الفن ومذاهبه 170 وما بعدها.

[3] ـ المرشد 601/2.

syntaxique ومجازها، يُغير المعاييرَ الوزنيةَ والفقراتية strophique للقصيدة، كما يُغير تركيبَها. أما في الجمالية الواقعية فتكونُ المُهيمنة موجودةً في الفنّ اللفظي، مما ينتج عنه تغيرٌ في سُلمية القيم الشعرية"[1].

إن اعتبار القيمةِ المهيمنةِ مسألةٌ حيويةٌ، غيرَ أنها لا يمكنُ أن تكون مَركباً سَهلا وطريقا للتحلُّلِ من البحثِ الدقيق على الخصوصياتِ الفرديةِ وصراعِها البناء مع القيم العامةِ المُهيمنة على الحقبة المدروسة، وإلا كيفَ نُفسّرُ عدمَ سيرِ بعض شعراءِ العَصر العباسي، عصرِ "الرقةِ" والزُّخرفِ، في طريق البديع عامةً والموازنات خاصةً؟ كيفَ يُفسَّرُ سيرُ شعراء آخرينَ في هذا الطريق قبلَ العصرِ العباسي؛ إذ بلغَ تراكمُ الموازنات عند بعضِهم ما لم يبلغهُ عند أغلبِ شعراء العصر العباسي المعروفين بالبديع.

من هنا نعتقدُ أن التقسيمَ، إذا كان مُمكنا، لا ينبغي أن يتوجهَ مُباشرةً إلى العُصورِ، بل ينبغي أن يأخذَ عواملَ كثيرةً بعينِ الاعتبارِ؛ منها ما يرتبط بعصرٍ بعينه، ومنها ما يتجاوزُ العصورَ، إذِ ارتباطُه أساساً بالشاعر أو المُتلقي، كما سنلاحظ في الاتجاه الذي ندعوه تراكمياً.

اعتماداً على مؤشراتٍ عديدة، نقترحُ تقسيمَ الاتجاهاتِ التوازنية في الشعر العربي إلى ثلاثة اتجاهاتٍ. منها ما يَطبع عصراً بِعينه، برغم امتدادهِ في غيره، ومنها ما ينتظمُ عصوراً مختلفةً، وما يتصلُ بطائفةٍ من الشعراءِ، أو يطبعُ موضوعاً من الموضوعاتِ.

---

[1] ـ نظرية المنهج الشكلي 82. ونقلنا هذا الكلامَ على طوله لشدة تماسكه وطرحه قضيةً لا يمكن بترُ جانبٍ منها وهو بعدُ، داخلٌ في جوهر حديثنا في هذا الفصل.

وهذه الاتجاهات هي:

1) اتجاهُ التكاملِ، أو اتجاهُ القدماءِ.
2) اتجاهُ التراكمِ، أو الاتجاه الشعبي.
3) اتجاهُ التفاعلِ، أو الاتجاهُ البديعي.

ولكلٍّ من هذه الاتجاهات مستوياتٌ متفاوتة، فالمستوى التكاملي يبتدئ من النصوص التي لا تكاد بنيتُها التوازنيةُ تلحظ، ولا تستخرجُ إلا بالفحص والتحليل البلاغي، ويمتد حتى يتناغمَ التوازنُ ويتكاملَ مع المكوناتِ الدلالية الشعرية، أما إذا اختلَّ التوازنُ لصالح الأصواتِ فسندخلُ مباشرةً في اتجاهِ التراكم الذي يمتد إلى حدود نَفي العنصر الدلالي أو التقليلِ من شأنه إلى أقصى حد. أما الاتجاهُ الثالث فليسَ يقومُ على التكامل أو تغليبِ المكون الصوتي، بل على تراكبِ المكوناتِ الصوتية والدلالية، مع تقويةِ جانب الدلالةِ في التوازن.

1 ــ اتجاهُ التكامل

يمثلُ هذا الاتجاهُ حالةَ تكاملِ الموازناتِ الصوتيـةِ مـع الوسـائلِ الشـعرية الأخرى، خاصةً التشبيهَ والاستعارةَ اللذين اعتُبرا مِقياسين أساسين فـي تقويـم الشعرِ القديم. وهذا الاتجاهُ هو الغالبُ في الشعر العربـي القديـم الميـالِ إلـى الوضوح والإبلاغِ ونبذِ كل مظاهر التكلفِ والتصنُّع التي من شـأنها أن تعـوقَ الوظيفة الإبلاغية.

لذلك اشترط البلاغيون الكلاسيكيون أن تكونَ التوازنات قليلةً، كما في شـعر الجاهليينَ، أو مموَّهةً كما في شعر "المطبوعين" من المتأخرينَ مثل البحتري.

فالاتجاهُ التكاملي هو الاتجاهُ الكلاسيكي الرسمي الذي يُمثّلهُ الشعرُ النمـوذجُ؛ شعرُ المُعلقاتِ والنقائضِ وعيونِ المراثي الجاهلية والإسلامية.

لابد للدارس أن يأخذَ بعينِ الاعتبار ــ حالَ عرضِه لموقف البلاغييـنَ مـن الموازنات، ونعتِهم بعضَ الشعراء بالطبعِ وبعضَهم بالتصنُّع ــ عدمَ ملاحظتِـهم ملاحظةً عمليةً لفاعليةِ الموازناتِ السجعية، وهي إحدَى أهم البنيـاتِ التوازنيـة في الاتجاهِ التكاملي. على أن هناك إشاراتٍ وعباراتٍ غامضةً وأحكامـاً غـيرَ مفسرة تشيرُ إلى إحساسهم بهذه المزية التوازنية.

وخلاصةُ القولِ إنَّ الموازنات الصوتية في الاتجـاه التكـاملي ذاتُ وظيفـة سَمعية تناغمية أساساً، وهذه خاصيةٌ يشتركُ فيها مع الاتجاه التراكمي، ويختلفـانِ فيها، معا، مع الاتجاه التفاعلي.

يزكي ما نذهبُ إليه أن "اشتقاقات" الاتجاه التكـــاملي و"ترديداتِـــه" ضعيفـــةُ الاختلافِ الدلالي حتى لتبدو مجردَ وسيلة لتقوية التناغمِ، وبوسعنا أن نتخذَ شـــعرَ النابغةِ الذبياني نموذجاً لأدنى مستويات ظهورِ التوازن في الشعر الجاهلي وفـــي الاتجاه التكاملي عموماً[1]. فالترديدُ والاشتقاق، وهما من السِّـــمات البـــارزة فـــي الشعر الجاهلي ينزلان في بعض قصائده إلى مستوى الصفر، كما في قصيدتـــه العَينية[2].

عَفَا ذُو حُسىً من فَرتَنَى فَالفَـــوارِعُ   فجَنْبـــا أريكٍ، فَالتِّـــلاعُ الدَّوافِـــعُ

ويرتفعان في بعضِها حتى يغطيا خُمُس الأبيات، كما في المُعلقة[3].

يـــا دَار مَيَّـــةَ بالعَليـــاءِ فالسَّنَـــــدِ   أقْوَتْ، وطالَ عليها سالفُ الأمَـــدِ

وقد وردَا في دُفعتين كبيرتين: في الأبيـــــات (24،25،26،27،) و(32،34،35)، وفي أربعة أبيات مفردة، اثنان منها متقاربان (6،8،11،40).

وليس في شعر النابغةِ إلحاحٌ على الترصيعِ الصرفيِّ أو الـــتركيبيِّ. ونقـــولُ "إلحاحٌ" احتياطا ــ لما يكونُ قد فاتنا في هذه القراءة غيرِ المستقصية، وإلا فـــهو نادر في بعض القصائد.

إن غيابَ الترصيع الملحوظِ من النوعِ المذكورِ، وندرةَ الـــترديدِ والاشـــتقاقِ إلى الحدِّ الذي رأيناهُ يثيرُ التساؤلَ عن دورِ التوازن ونوعه في هذا الشعر.

---

[1] ــ يمكن أن يقارن شعرُه من هذا الجانب بشعر كُثيِّر في العصر الإسلامي، فهو يكادُ يخلـــو من الموازنات الملحوظة.

[2] ــ ديوان النابغة 30.

[3] ــ نفسه 14.

الذي لاشك فيه أن لشعر النابغةِ مزايا توازنية، ولو خَليَ منها لبقي مُجرد أوزانٍ رَتيبة. ولكن هذه المزايا خفيةٌ غيرُ ملحوظة، لأنها بسيطة (غير مركبة).

يعتمدُ النابغةُ في توازن شعرِه على عاملين أساسيين، أظهرُهما وأقواهُما التوازنُ السجعيُّ التجنيسيُّ والترصيعيُّ معاً؛ وثانيهما التقسيمُ المختلفُ الذي لا يعتمدُ تكرارَ بنيات نحويةٍ ضرورةً.

من الأبياتِ التي تُظهرُ المزيتين: التسجيعَ والترصيعَ البسيط، قولُه في وصف الثور الوحشي:

10.مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ، مُوشيٌّ أكارِعُـهُ   طاوِي المَصيرِ،كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَـرِدِ

و ش و ر   ش   ر   و   ص ر س ص   ر

يلاحظ أثرُ الموقعِ في توازنِ الكلمتين من بُروز الواو مَثلاً في أولِ "وحش" وَ "وجرة". كما ينبغي ملاحظةُ المضارعةِ بين (ص،س،ش) وبين (ر،ل).

12.فارْتاعَ مِن صَوتِ كَلاَّبٍ فَباتَ لَـهُ   طوعَ الشَّوامِتِ،مِن خوفٍ ومن صَرَدِ

13. فَبَثّهُنَّ عَلَيْـهِ، واستَمـرَّ بِـهِ،   صُمْعَ الكُعُوبِ، بَرِيئاتٍ مِنَ الحَـرَدِ

ومع استمرارِ أصواتِ الصَّفير في طبع جرْس الأبياتِ فإنَّ أصواتاً أخرى صارتْ تلعبُ دوراً بارزاً خاصةً الهاءَ في البيتِ (13) لموقعِها في آخر القرينتين الأوليين. كما لَعبَ الكسرُ دوراً في توحيدِ قوافي أغلبِ القرائنِ في البيتين، وهو أقلُّ ما يمكن تحقيقه للقافية إذا اختلفت صوامتها. ويبدو أن شعر النابغة هو شعر سرديٌّ يسيرُ خطيا؛ قليلُ الرجوع. ففي المُعلقة من ظواهرِ هذا النزوعِ قصةُ الثورِ والوحشي، وقصةُ زرقاءِ اليمامة، وقصةُ سليمان "إذ قالَ الإلهُ لهُ: قُمْ في البريةِ فاحدُدها عن الفَنَدِ، وخَيِّس الجنِ، إني قد أذنتُ لهم، يبنون

تدمرَ..الخ" ثم قصة خوف الشاعرِ. إنها قصيدةٌ مليئةٌ بالأحداثِ.

هذه الملاحظةُ البارزةُ في شعر النابغة وفي بعض قصائدِه، خاصةً مثل المعلقةِ يمكنُ أن تُعمَّمَ بشكل أخفَّ ومختلفٍ على الشعر الجاهلي، إذا استثنينا شعرَ التأبين الذي يُراكم صفاتِ المَرثي، هذا الشعرُ الذي سيكوّن رصيداً مُهما ونموذجا تراكميا يُحتذى في العُصور اللاحقة عند شعراء المدح. إن شعر التأبين والمدحِ، كما سَنرى، هو الشعرُ المناسب للتراكمِ التوازني.

إن الشاعرَ القديمَ الجاهليَّ كان يحيا اللغةَ ويحسُّ مِنها بما لا نحس، بل بما أحسَّ به النقادُ القدماءُ ولم يستطيعوا إقامةَ حجةٍ عليه أو تفسيرَه تفسيراً ملموساً. وقد مضتْ أمثلة من هذه الصنعة الخفية في الباب الأولِ من هذه الدراسة[1]. ونقفُ هنا وقفةً عامةً مع نصَّينِ من نصوصٍ علَّقَ عليهما ناقدٌ قديم من أشهرِ النقاد العرب، وهو قدامةُ بن جعفر. لقد وجدَ قدامةُ أن هناكَ سِمةً لفظيةً للشعر لم تدخلْ عنده لا في باب المُجانس و"المطابق" ولا في باب الترصيع، وهي "أن يكون سمْحاً سهْلَ مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحةِ مع الخلوِ من البشاعةِ. مثل أشعارٍ يوجد فيها ذلك وإن خلتْ من سائر النعوت للشعرِ، منها أبياتٌ للحادرة الذبياني[2]، وهي:

1. وتَصَدَّفَتْ حتى استَبَتْكَ بِواضِحٍ	صلْتٍ كمُنتصِبِ الغزالِ الأتْلَعِ
2. وبِمُقْلَتَيْ حَوراءَ تَحسَبُ طَرفَها	وسنانَ حُرةِ مُستهلِّ المَدْمَعِ
3. وإذا تُنازِعُك الحَديثَ رأيتَها	حَسناً تبسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ
4. كَغَريضِ ساريةٍ أدَرَّتهُ الصَّبا	بِنزيلِ أسْجرَ طَيِّبِ المُستنقعِ

---

[1] أحيلُ هنا على بنية الترصيع السجعي في معلقة امرئ القيس في كتابنا: تحليل الخطاب الشعري؛ البنية الصوتية في الشعر.

[2] ـــ شاعر جاهلي. (حاشية نقد الشعر 28).

5. لَعبَ السُّيولُ به فـأصبحَ مـاؤهُ غَلَلاً تَقطَّعَ فـي أصُـولِ الخِـرْوَعِ

6. فسُميَّ ويحكِ هل علمتِ بفتيـةٍ غـاديْتُ لَذّتَـهُمْ بـأدْكَنَ مُـترَعِ

7. بَكَروا عليَّ بِسُـحْرَةٍ فَصَبَحتُـهم من عاتِقٍ كـدمِ الذبيـحِ مُشَعْشَـعِ

إن قدامة وإن لم يحدد سرَّ شاعريةِ هذه الأبيات، والتي ستأتي بعدها، قد وجّهنا نحو اللفظ. ومن وصفِه للفظِ بالسماحةِ وسهولةِ المخرج، ومن النظر إلى البناءِ النظري، عامة، لكتاب نقدِ الشعر نَجزم بأن المقصود باللفظ هو البناء الصوتي.

فهل صحيحٌ أن هذه الأبيات قائمةٌ على مزايا صوتية مما لا يمكن وصفُه وصفا علمياً، دقيقاً، وتصنيفه ضمن مزايا الشعر؟

نعتقد أن الأمر بخلاف ذلك، ففي المقطوعة مجموعةٌ من السماتِ الصوتية القابلة للوصف، منها:

1) **التجنيس السجعي:**

هذه ظاهرةٌ بارزةٌ من البيت الأول الذي تكررت فيه التاء ثماني مرات مُتجاوزةً بذلك أضعافَ حِصَّةِ تردُّدها العادي في اللغة. يُقويها وقوعُها حينا في مواقع عروضية خاصة، وتترددُ أصواتٌ أخرى خلالَها مثل الصاد، مما يجعلُ الصوتين معا يكونانِ وحدةً متجاوبة مع غيرها.

ثم نُلاحظُ، بالإضافة إلى ذلك، وقوع المخالفةِ في آخر البيت بحلول بنيةٍ مغايرة تعتمد على تكرار اللامِ أساسا. نحاول إبراز بعضَ هذه الخصائصِ بالكتابةِ التوازنية التالية:

وتصدقتْ | حتى استبتْ | ـكَ بواضحٍ صلتٍ كمنتصب الغزال الأتلع
متفاعلن | مستفعلن |

ت ص ت ت س ت تـ ـ ن ص تـ ـ ن ت ص ب ل. ل. ت ل

لن يُخطئ القارئ التجاوبَ بين "تصدَّقت" و"استبتك" لما هنالك من مضارعة بين القاف والكاف، يبرزهما المُحيط المتكون من التوازن النحوي، ومن وجود وحدتين صوتيتين متماثلتين (ت ت). كما لن تخطئ تجاوبَ "صلت" مع "واضح" بالقافية والمضارعةِ التقطيعية، ومع "منتصب" بالاشتراكِ في التاء والصادِ.

إن عدمَ اعتبار القدماء لهذا المستوى من التوازن القائمِ على المضارعةِ والمقاربة واكتفاءَهم بالمستويات المركبة جعلهم يَعتبرون أغلبَ الشعر القديم شعراً مطبوعاً لا يردُ فيه التوازنُ الصوتي إلا لِماماً، والواقعُ أنهُ يُكون لحمتَه وأرضيتَه.

ثم نلاحظ أن الشاعرَ يقدم الحاءَ في البيت الثاني في ثلاثةِ مواقعَ متناظرة: حوراء، تحب، حرة. والميمَ في ثلاثةٍ مثلِها: بمُقلتي، مستهل المَدمع، والسينَ: تحسب، وسنان، مستهل. والراء: حوراء، طرفها، حرة.

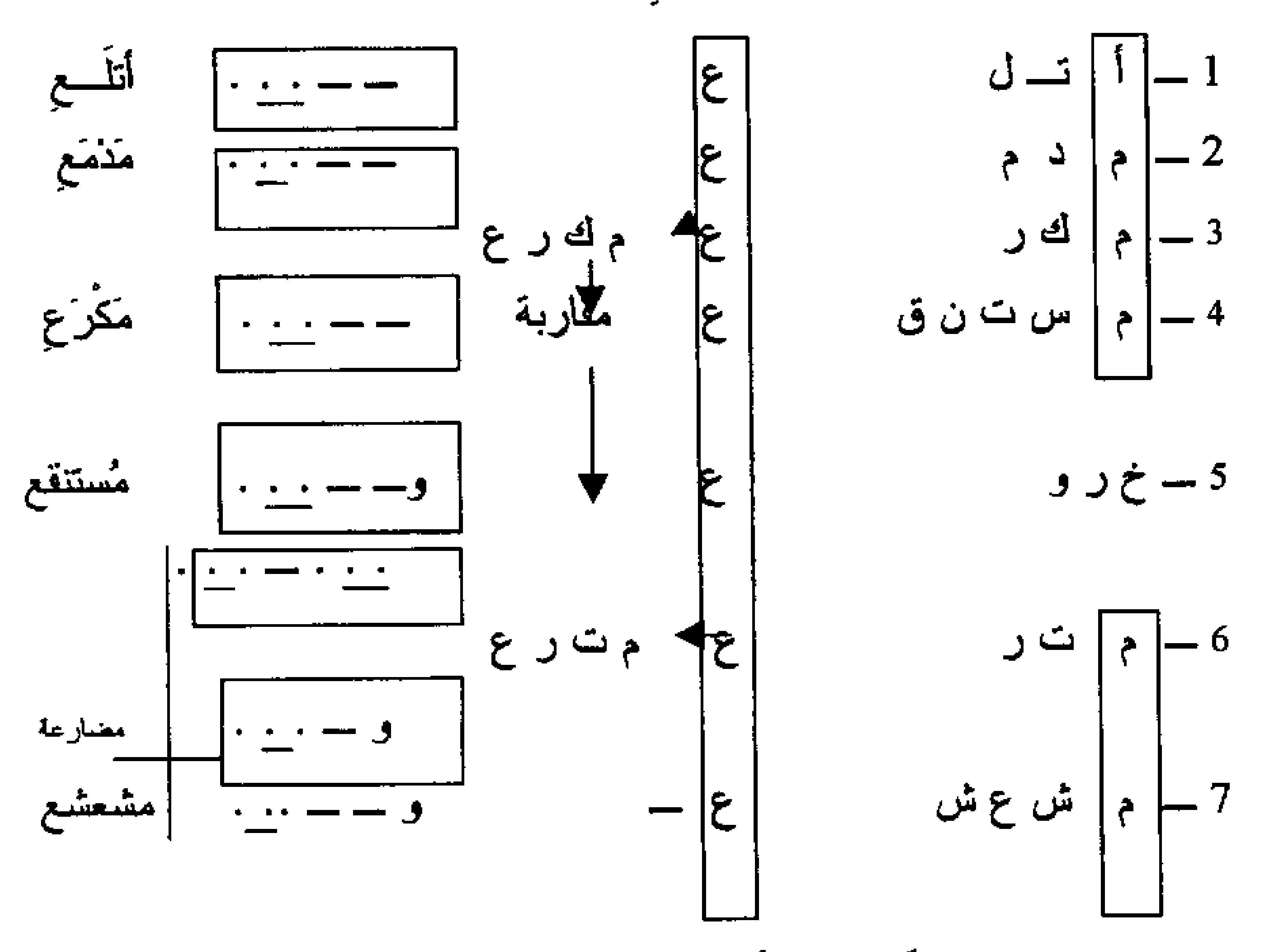
ودون تتبع الأبيات، كلٌّ على حدة، على نحوِ ما فعلنا بالبيتِ الأولِ والثاني ـ فبوسع القارئ أن يلحظ الأمر بنفسه ـ نشيرُ إلى هيمنةِ بعضِ الأصواتِ بعددها ومواقعِها، خاصةً السينَ والصادَ وهما متضارعان.

2) ترصيع المُضارعةِ:

إن أهم بنية ترصيعية مُثيرة للانتباه، في هذه المقطوعة هي التي تكررت في الموقع التوازني الأقوى في البيتِ، أي في القافية، وهي بنيةٌ مُدعَّمة بتوازنٍ

تجنيسي:

البنيةُ الترصيعيةُ والتجنيسية لألفاظِ القافية:



وهناك مضارعاتٌ ترصيعيةٌ قائمة على توازن غير تام بين التراكيب مثل:

كغريضِ ساريةٍ أدرته الصبا

بنزيل أسحــــــرَ طيب المستنقع

يُقوي هذا التوازن تماثل الصيغتين في أول الشطرين.

كَ. غريض

بـــِ . نزيل

← فَعيل

على أن هذه التوازنات قليلةٌ في غير القافية التي احتوت نوعا من تـــوازنٍ، داخلَ الكلمة، بارزٍ في "مشعشع" وخفيٌّ نسبيا في "مدمع"[1]. والشـــعراء القدمـــاء كثيراً ما عمدوا إلى كلمات طويلة فخمة متجاوبة الأطراف في القافية. إننــــي لا أشك في الدور الذي تَلعبه هذه التَّقْفِية الغنية صوتيا، كما لا أشك في أن للبحــــر (الكامل) دوراً في إبراز ما في الأبيات من توازناتٍ صوتيـــة، وذلـــك بفضـــل تقطيعه المتوازن.

وتمثل الأبياتُ السابقةُ مستوًى أدنى من التوازن، وشبيهٌ بها المثـــالُ الرابـــعُ الذي أوردَه في هذا الصدد. ويتعلقُ الأمرُ بالأبياتِ المشهورةِ[2]:

ولما قَضينا مِن مِنىً كـــلَّ حاجَـــةٍ	ومَسَّح بالأركانِ مـــن هـــو ماســـحُ
وشُدَّتْ على دُهْمِ المَهارَى رِحالُنــــا	ولم ينظُرِ الغادي الذي هـــو رائـــحُ
أخذنا بـــأطْرافِ الأحـــاديثِ بَيْنَنـــا	وسالتْ بأعناقِ المَطـــيِّ الأبـــاطِحُ

إن النظرةَ المتعجلة لا تكادُ تكتشفُ شيئا من البنية التوازنية لـــهذه الأبيـــات. وهي بنية أحسَّها القدماء ولم يُمسكوا بعناصرها[3]. ونعتقد أنها كامنة في التجنيـس

[1] ـــ نوهَ الخليلُ بهذا النوع من التوازن في كتاب العَين : 60/1.

[2] ـــ نقد الشعر 35.

[3] ـــ قال الجرجاني: "أثنَوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدماثـــة، قالوا: كأنها الماءُ جريانا، والهواءُ لطفا والرياض حسنا، وكأنها النسيمُ وكأنها الرحيقُ، مزاجها النسيم، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار ووشي اليمـــن منشـــورا علـــى أذرع التجار. (أسرار البلاغة 16). ويرى الجرجاني أن حسنَها لا يرجعُ إلاَّ إلى اســـتعارةٍ وقعـــت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلـــب مع وصول اللفظِ إلى السمع، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد" (نفسه). ــ

السجعي والترصيع التقطيعي والصرفي أيضا في القافية، ونستعرضُ الأبيات واحداً واحداً.

في البيت الأول تكرارُ الميمِ في الموقع الأول، مدعمةً بالنون في أغلب الحالات، وضمن تَجْ ـ الاشتقاق في حالتين:

مِن

مِنىً

مَسَّح

مَنْ

مَاسِح

أضف إلى ذلك ورودَها في أول البيت مع اللام وهما متضارعان، ويمكن القول بأن هذا التجنيس السجعي المقصودَ فيه تكرارُ الميم في أول خمسِ وحداتٍ معجمية قد ركّبَ تجنيسيْن لَفظيين (من، منى،من) و (مسح، ماسح) وكوّن قاسماً مشتركا بينهما.

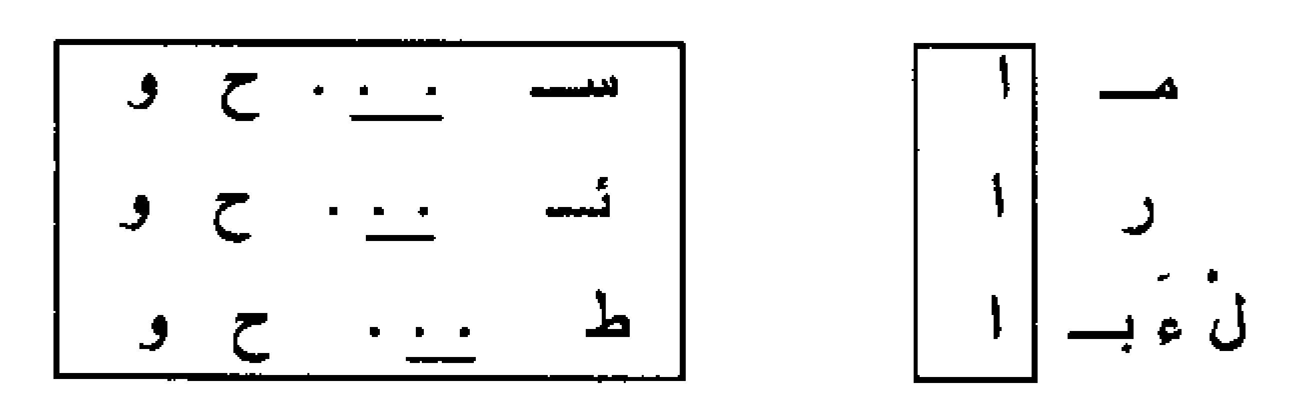
في البيت الثاني تجاوبٌ بين الهاءين في "دُهم" و "الممارى" تبرزُه المجاورة والسكونُ والمد، مثل ذلك بين "الغادي" و"الذي" فالمضارعةُ بين "د" و"ذ" قد قويت بالمدِّ والموقع والمجاورةِ، هذا إلى تكرارِ الدالِ مرتين في الشطر الأول، في حين لم يردْ ولَو مرةً في البيت الأولِ، وقد مهَّد لهذا التجنيس بالظاءِ في "ينظر".

وأبرزُ تجنيس سَجعي في البيت الثالث بين "المطي" و"الأباطح"، حيث تكررتِ الطاءُ في لفظين متجاورين، والحالُ أنها أقلُّ أصواتِ اللغة تردُّداً، ومهّد لهذه المجاورة بورودِها في الشطر الأولِ.

* نظر رأي ابن قتيبة في الشعر والشعراء 14/1.

أما فيما يتعلقُ بالترصيع فنشير أولا إلى الدورِ الذي لعبه المدُّ بالألف خاصــة في إطلاقِ الطاقةِ الإنشادية للبحر الطويل الذي يُلائم تقطيعه هذا النوعَ من المـدّ، خاصة في القافية.

إن قافية الأبياتِ قائمةٌ على ترصيع صَرفي يقويها:



كما بنيت مَطالعُ الأبياتِ على ترصيعٍ تقطيعي:

ولَمَّـــا وشددت أخذنــــا

فعولن فعولن فعولـــن

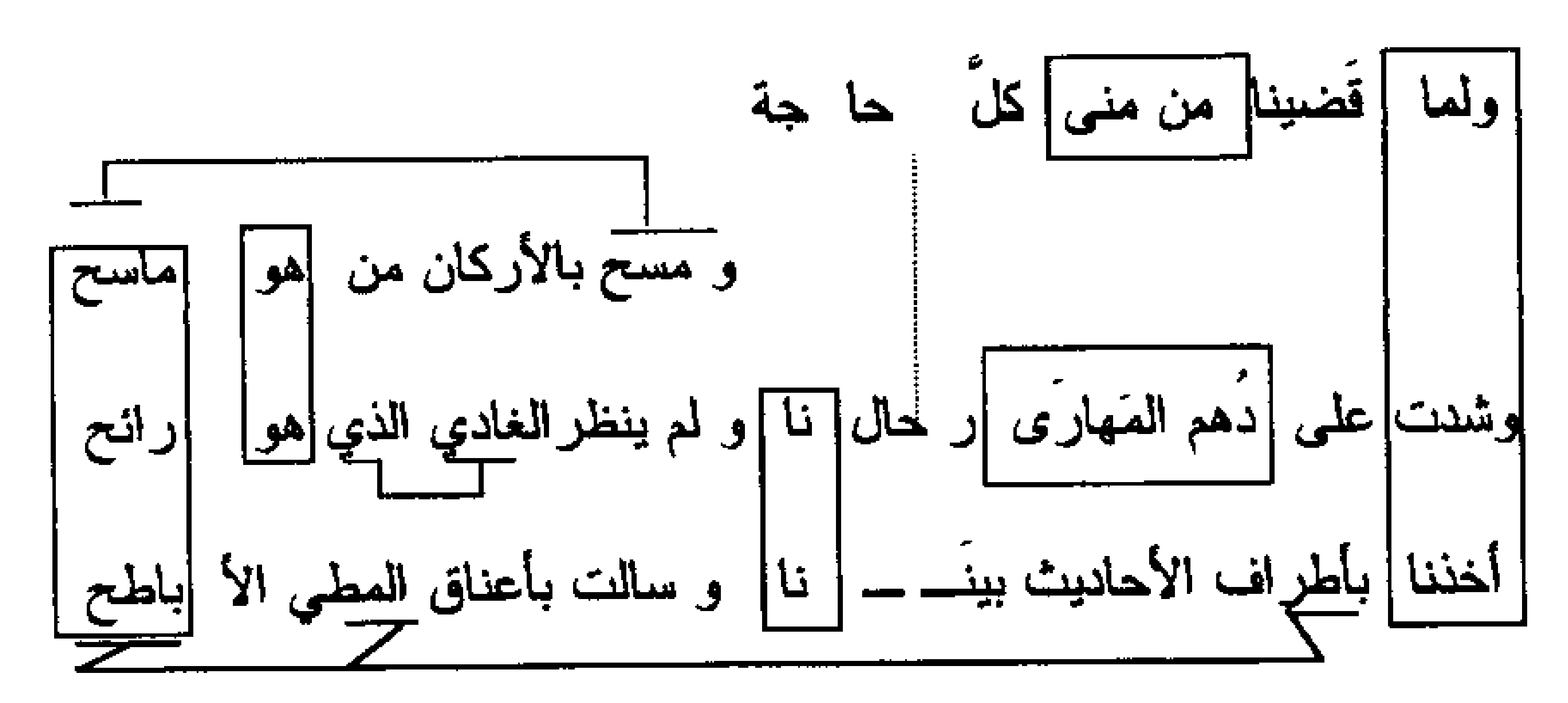
بالإضافة إلى هذا التوازن التقطيعي العَمودي تتجاوبُ "ولمـــا" تقطيعـــاً مـــع "قضينا"، كما تتجاوبُ معها بالمدّ بالألف. وتتجاوبُ "قَضينا" مـــع "أخذنـــا" مـــن زاوية التقطيع وزاوية المَدّ.

ولما قضينا أخذنا

يقرّب الارتباطُ الدلاليُّ بين "قضينا" و"أخذنا" رغم تباعدهما المكاني.

ويبدو أن التركيبَ الدلاليَّ لشطري البيتين: الأول والثاني، قد جعلَ بنيتيـــهما متشابهتين. فالشطر الثاني تابع للأولِ ومكملٌ له دلالياً. والأمرُ بخلافِ ذلك فـــي البيت الثالثِ، إذ اقتضت اللعبة الفنيةُ قلبَ الأمـــرِ، وجعـــلَ الثـــاني أولاً والأولَ ثانيا. فالأحاديثُ لمْ تتبادلْ إلاّ على ظهر المَطي وهي تقطعُ الأباطحَ، نُمثـــلُ مـــا بين البيتين الأولين من توازن، أكثرهُ مضارعةٌ ومقاربـــةٌ، بالكتابـــة التوازنيـــة

التالية:



بعد هذا التشخيص الفضائي الذي رصد المتحقق عيانا يمكن كتابة الأبيات مرة أخرى باعتبار فاعلية المواقع النحوية حيث تبرز حالات الحذف والتقديم والتأخير وغير ذلك من الإجراءات التي يستشعرها القارئ برغم غيابها:

1. و لما قضينا من منى كل حاجة
2. و [...] مسح بـ الأركان من هو ماسح
3. و [...] شدت على دهم المهارى رحالنا
4. و [...] لم ينظر الغادي الذي هو رائح
5. و [...] سالت بـ بأعناق المطي الأباطح
6. {بعد ذلك كله} أخذنا بـ أطراف الأحاديث بيننا

إن اختفاء حرفِ الجر في سَطح الشطر (4) لا يُلغي احتمالَ حضوره في البنية العميقة للجملةِ، فأحدُ تأويلاتها المُمكنةُ هو:

و [...] ينظر الغادي إلى الذي هو رائحُ.

وفيما قدمناه ما يَكفي لإبراز البنيةِ النحوية العلائقية للأبيات، وهي بنيةٌ تتستَّر وراءَ عدمِ إلحاحِ الشاعرِ على تسجيع المقاطع وتجنيسِ المواقعِ النحوية وإجراءِ تحويلاتٍ على أساسٍ مشتركٍ. وهذا ما جعلَ هذه الأبيات تمثّل، في نظر القدماءِ الشعرَ الصَّافي المطبوعَ الذي يُتذوق ولا يُفسَّر. وإذا كان فيما قدمناهُ استئنافٌ لهذا الحكمِ فنعتقدُ أنه يمسُّ الشعرَ القديمَ ــ الجاهليَّ خاصةً ــ الذي وُصفَ بأنه شعرُ طبعٍ، وأنَّ البديعَ فيه ظاهرةٌ عابرة. فالذي نذهبُ إليه هو أنه ظاهرةٌ مُهمةٌ، وبانية لذلك الشعرِ، ولكنها ظاهرةٌ بسيطةٌ لا يستطيعُ من بُهر بصره بالصَّنعةِ المركبةِ صوتيا (كما هو الحالُ عند اتجاه التراكم التعويضي)، أو صوتيا ودلاليا (كما هو الشأن عند الاتجاه التفاعلي) أنْ يكتشفها بسهولة. هذه الصنعةُ تُمثّلُ المُستوى المناسبَ للشعرِ المعتمد على الإنشاد معَ الحرصِ على أداءِ وظيفةٍ لغويةٍ تواصليةٍ بل خطابية.

وهي أيضاً المستوى المناسبُ لشعر يحرصُ أصحابه على أن يحقّقوا له توازناً بين المقومات التوازنية والمقوماتِ الدلاليةِ المختلفةِ خاصةً التشبية والاستعارةَ اللذين حظيا بمكانة عالية في تقويم الشعرِ والشاعر القديم.

لنعدِ الآن إلى بقيةِ أمثلةِ قدامةَ فيما يتعلقُ بسهولة اللفظ وسماحتِه، لنجدَ من بينها أبياتاً ظاهرةَ التجنيس والاشتقاقِ، منها قولُ محمد بن عبد الله السلماني[1]:

ألاَ رُبَّما هاجَتْ لك الشَّوقَ عَرصةٌ	بمِران تَمْريها الرِّياحُ الزعازعُ
بها رسمُ أطلالٍ وجُثّمٌ خَواشِعُ	عليْهِنَّ تَبكي الهاتِفاتُ السَّواجِعُ
وبيضٍ تهادَى في الرِباطِ كأنها	مَهَا رَبوةٍ طابتْ لَهُنَّ المَراتِعُ

[1] ــ نقد الشعر 30.

ومن ذلك أيضاً قولُ جُبيهاء الأشجعي:

أمِنَ الجَميعِ بِذي اليَقاعِ رُبوعُ　　رَاعتْ فؤادَكَ والرُّبوعُ تَروعُ

غيرَ أن هذا البيتَ والأبيات الواردة قبله تعدُّ استثناءً في الشعر الذي وردتْ فيه.

ويبدو أن قدامةَ لم يرَ إدخالَ الشعرِ المُجنَّس تسجيعا أو ترديداً في حيزِ "المجانس والمُطابق" لدُخول الأخيرين في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، والجانب المعنوي خفي في الترديد والسَّجع. وهما كثيران في الشعر القديم خاصة عند زهير في معلقته. أمَّا الاشتقاق والترديد كَتقنية بانية فإنما هَيمنا في الأراجيز، وسنعرض لهما.

لقد عدَّ القدماء "من فضلِ صنعةِ الحُطيئة حسْنُ نَسقِه الكلامَ بعضَه على بعض"[1] في الأبيات التالية:

1. فَلاَ وأبيكَ ما ظَلَمتْ قُرَيْعٌ　　بأنْ يَبْنوا المَكارمَ حيثُ شَاؤوا
2. ولاَ وأبيكَ ما ظلمتْ قُريعٌ　　ولاَ بَرِموا بِذاكَ ولا أساءوا
3. بعثْرَةِ جارهم أن يُنعِشُوها　　فَيغْبُرَ حَولَهُ نَعَمٌ وشَاءُ
4. فَيَبنِيَ مَجْدَها ويُقيمَ فيها　　ويُمشِي إنْ أُرِيدَ لهُ المَشاءُ
5. وإنَّ الجارَ مِثْلُ الضَّيْفِ يَغدُو　　لوجْهَتِه وإنْ طَالَ الثَّواءُ

[1] ــ العمدة 129/1 والأبيات من قصيدة في ديوان الحطيئة 55.

6. وَإِنِّي قَـدْ عَلِقْـتُ بِحَبْـلِ قَـومٍ   أعانَهُـمُ عـلى الحَسَـبِ الثَّـراءُ

والواقع أن هناك مزايا توازنية لا يمكن غض الطرف عنها:

يلاحظُ أولا تطابقُ الشطرين الأولين من البيتين (1. 2) وتضارُعُ العَجُزيـن، لما بين "بأن يبنوا" و "ولا يَرموا" مـن تـوازن تقطيعـي، ومقاربـة تجنيسـية (ب.ن.ر.ل.م) كما أن هناك مضارعة بين "شاعوا" و "أساءوا".

وهناك تجنيس سجعي في البيت الثالث:

بعثْرةِ جارِهم أن يُنعشوها   فيغبرَ حولَه نَعمٌ وشاءُ

ع ث ر   ر   ع ش   ر

وفي صدرِ الرابعِ ترصيعٌ:

فَيَبني مجدَهم، ويُقيمَ فيهـم.

وفي عجزه اشتقاقٌ:

ويُمشي إن أُريدَ له المَشاء.

ويقومُ البيتُ الخامسُ على تقسيمٍ زُهيريٍّ غيرِ مَسجوع:

وإن الجارَ، مثلُ الضيفِ، يغـدو// لوجهتـه، وإن طـالَ الثـواءُ.

وفي البيت السادسِ تجنيسٌ سَجعي بترديدِ القافِ في الصـدرِ، والعيـنِ فـي العجُز:

وإني قد علـقتُ بحبلِ قومٍ   أعانهُم على الحَسبِ الثراءُ

ق ع. ق   ق   ع   ع

يُضافُ إلى كل ذلك تقويةُ القافية صوتيا بمضارعةِ (ش.س.ث) في الألفـــاظ القافوية، وتَماثلِ الصيغِ الصرفية فيها بين "الثواء"، والتماثل التجنيسي بين "شــاءُ" و"شاعوا".

ومع كل ما تقدمَ فليس يَخفى أنَّ هذه الصناعةَ التوازنيةَ تبـــدو خفيــةً أمـــامَ المعاني المجازيةِ والتقابلاتِ التي شُحن بها هذا النصُّ، برغم محاولـــةِ الشـــاعرِ إخراجها مخرجاً بسيطاً خفيا غيرَ لافتٍ للنظر.

من الدارسين المُحدثين الذين انتبهوا إلى خاصية البساطةِ في البنية التوازنيـــة للشعر القديم (التكاملي) نجيبُ البَهبيتي. إنَّ أولـــى الخصـــائصِ الفنيـــة للشـــعرِ الجاهلي في نظره، هي "ملابسةُ الطبع للصنعــــةِ ملابســـةً تُموّهــها وتُخفيـــها، وتغرقُها فيما يُشبه الإلهامَ الشعريَّ، حتى لتغفلُ عنها العينُ البصيرةُ، وحتى ليجـدُ الناظرُ في الشعر نفسَه أمامَ فيضٍ غامرٍ من الإحساسِ بجمالِ الشعرِ، دونَ تَنبُّـــه إلى الوجوهِ المُسبّبَة لهذا الإحساس"[1].

ويضرب مثلا لذلك الأبياتَ الأولى من قصيدةٍ للحارث بن حِلِّـــزة:

1. لمنِ الدّيـــارُ عفَـــونَ بـــالحُبسِ	آياتُـــــها كَمَـــــهارِق الفُـــــرسِ
2. لاَ شـــيْءَ فيـــها غـــيرُ أسْـــورةٍ	سُـــفعِ الخُـــدودِ يَلُحـــنَ كالشَّـــمسِ
3. أوْ غيرُ آثارِ الجيادِ بأعْـــــــــــ	ـــــراضِ الجِمـــادِ وآيـــةِ الدَّعْــسِ
4. فَحَبَسْتُ فيها الركبَ أحْدسُ فـــي	كـــلِّ الأمـــورِ، وكنـــتُ ذا حَـــدسِ
5. حتى إذا التفعَ الظِّباءُ بأطْـــــــــ	ــرافِ الظلالِ وقِلْنَ فـــي الكُنُـــسِ
6. ويَئِستُ مِمـــا قـــدْ شُـــغِفتُ بـــهِ	منـــها، ولا يُســـليكَ كَاليـــأسِ
7. أنْمـــي إلـــى حـــرفٍ مُذكَّـــرَةٍ	تَـــهِصُ الحَصـــا بِمواقِـــعٍ خُنُـــسِ

[1] ــ تاريخ الشعر العربي: 60.

إن أول مظهرٍ لهذه الصّناعة الخفية يُسجلُه المؤلف ويحتفلُ به هو ما يتعلــقُ بــ"موسيقى الألفاظ"، مما "اعتاد البلاغيون الوقوفَ عندَه وما لم يعتادوا النظــرَ فيه. فمن ذلك ــ يقول المؤلفُ ــ ترددُ حرفِ السين في القصيــدة، تجــدُه فــي القافية، كما تجدُه أو تجدُ الثاءَ أو الصادَ القريبةَ منه في قلــبِ الأبيــاتِ، وهــو موزع توزيعاً مُتناسبا ... فإذا انتقلتَ إلى ثالثِ أبياتِ الافتتاحيةِ وجــدتَ نفسـك تجاهَ نوعٍ آخرَ من أنواعِ التصوير اللفظيِّ الذي يقوم فيــه الصــوتُ دالا علــى الصورةِ... ففيه تكثُر حروف المدّ كلُّها على الألفِ.."[1] ويستمرُّ المؤلفُ في بيــانِ الصناعة التوازنية الترصيعية والتجنيسية باعتبارها سرَّ جمــالِ هــذه الأبيــات، وهي مع ذلك لا تكادُ تَبين. فأفلتَ كثيرٌ منها من ملاحظـــةِ البلاغييــن. بــل إن الشعراءَ أنفسَهم إنما أنتجوها في غمرةِ تجربةٍ فنيةٍ غير واعيةٍ رائدهـــا البحــثُ عن الانسجامِ. يقول: "ولا أظنُّ الحارثَ قد قصد إلى هذا كله ولكنهُ أثرُ التــلازمِ الوثيق بين نفسِ الشاعر العَبقَري وموضوعِه. واستغراقُ الحالةِ التـــي يصفُــها لجِماعِ قلبِه يتركُ أثراً غيرَ شُعوريٍّ في ألفاظِه وتكييفِ مُوسيقاه"[2].

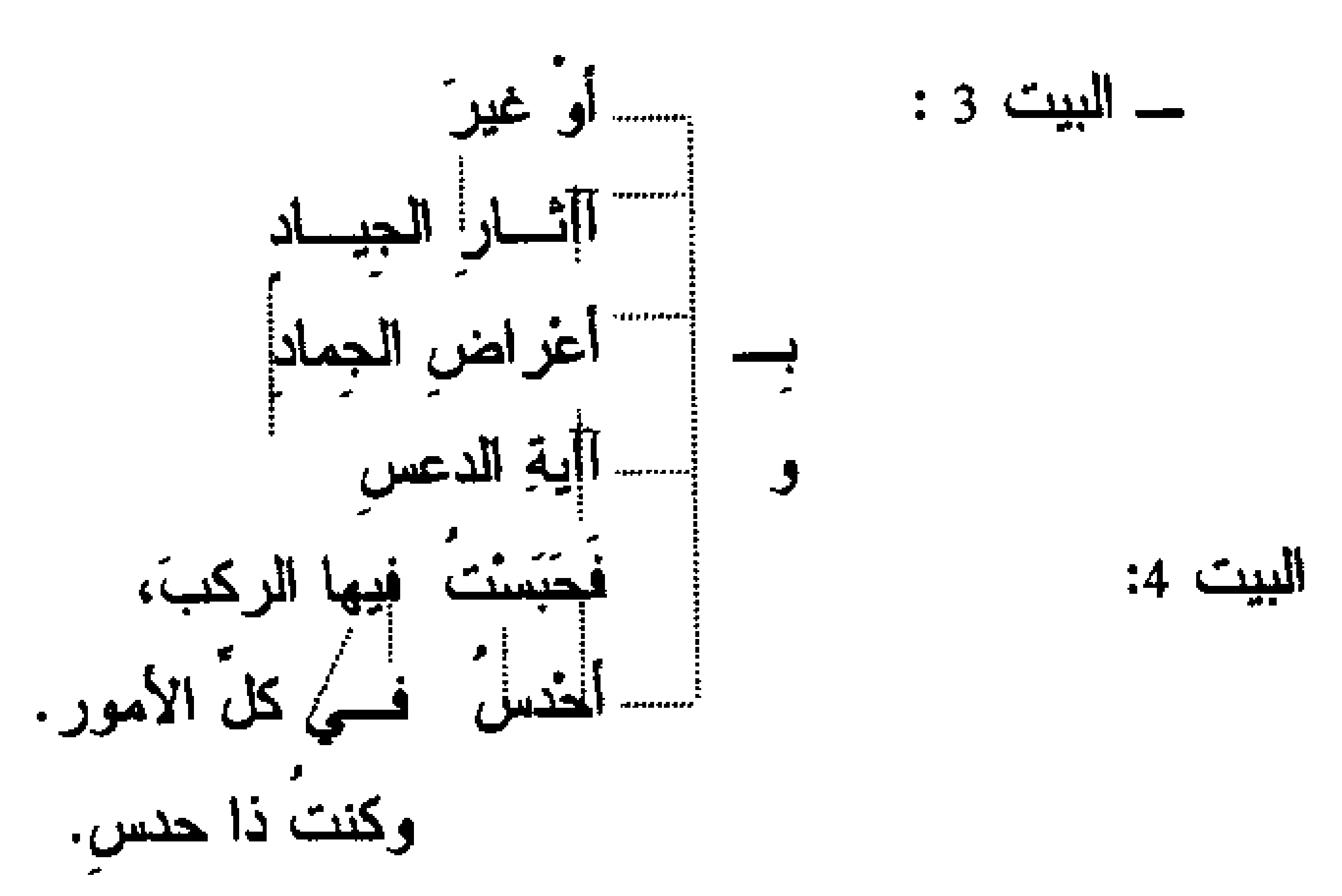
بهذه الملاحظات الذكيةِ يضعُ نجيب البهْبيتي يدَه على أهمِّ السماتِ التوازنيــة في الشعرِ القديم، الشعرِ الذي يكوِّن التوازنُ أرضيتَه دونَ أن يزاحمَ الدلالــةَ أو يتراكبَ معها تراكباً مُعقداً. فأهمُّ خاصية ملحوظةٍ في الأبيـــاتِ هــي التــوازنُ التسجيعي يُدعِّمَه الاشتقاقُ. غيرَ أن المؤلفَ لم يَنتبِه إلى أن يــزورَ الأصــوات التي أثارت انتباهَه يرجعُ إلى أمرين أساســيين، وهمــا المواقــعُ العروضيــةُ

---

[1] ــ تاريخ الشعر العربي 61.

[2] ــ نفسه.

والصرفيةُ التي تحتلُّها من جهـــة، وتجاوزُهـــا ــ كمجموعـــات متضارعـــة ــ مُستوى تردُّدها العادي في اللغةِ عامةً من جهة ثانية. وهذا أمرٌ جلي لا يحتـــاجُ إلى بيان، والذي قد يحتاجُ إلى إيضاح هو ما في الأبياتِ من ترصيعٍ خفي بيـــنَ فصلاتٍ غيرِ متناظرةِ المواقعِ النحويةِ، ولكنها مع ذلك متعادلةٌ قدراً من التعـــادلِ ومُجنَّسَةَ أو مسجوعةٌ بما يَكفي لإبرازِ توازنها حال الإنشادِ. نكتفي بإبرازِ ذلـــك كتابةً في البيتينِ الثالث والرابع:



يُمكن القولُ بأن هذه الصناعةَ تقفُ عند مُستوى المضارعةِ وقلَّمـــا تحـــرصُ على التماثلِ في المواقعِ النحوية أو في المادةِ التي تحتلُّ تلك المواقـــعَ فـــهي لا تُوالف إلا لتخالف.

وقد دأبَ القدماءُ على ربطِ البحتري باتجاه الطبـــع "التكـــامل"، والواقـــعُ أن الشاعرَ وعَى الإمكانياتِ التوازنيةَ التي شغَلَها أبو تمام وبالغَ فيها بعضُ الشـــعراءِ لدرجة جعلتْها مبتذلةً فسلكَ طَريقَ المَزجِ بين مخالفةِ المعيارِ اللغويِّ، من جهـــة، ومخالفةِ المعيارِ الفني المتداولِ، من جهة ثانية:

يَظهرُ ذلك في اعتمادِه عدةَ وسائلَ تمويهيةً، منها:

1) اعتمادُ فاعلية الغيابِ في الترصيعِ. إذ يُوازن بين العُنصر الحاضرِ وعنصر غائب مكافئ له.

2) اعتمادُ التجنيس الموهم:

أ ــ إما بإيهامِ الانتماءِ إلى أصلٍ واحدٍ في الاشتقاقِ.

ب ــ أو إيهام التماثلِ يتلوهُ الاختلافُ.

إن اعتمادَ الإيهام يُبعدُ البُحتري عن الاتجاه السَّمعي الذي يعتمدُ التوازنَ السجعيَّ أساساً، غير أنه، هو الآخر، يستغلُّ الإمكانيات التوازنية السجعية استغلالا كبيراً فيقع بذلك بين الاتجاهين.

وقد أبرزنا هذا المَنحى من خلالِ تحليل عِدةِ أبياتٍ من شعر البُحتري في الحديثِ عن المواقعِ النحويةِ[1]، إذ اتضح لنا أن استخراجَ التوازن في شعره يحتاجُ إلى تأويلٍ وتقديرٍ، لاعتمادِه على الحذفِ، وتلافيهِ للتقابلات المَوقعية المتوازنة توازنا ترصيعياً رتيباً كما هو الشأن مثلا عند الخنساءِ في بعض شعرها.

[1] ــ في كتابنا البنية الصوتية في الشعر، الفصل الثاني.

2 ـ اتجاهُ التراكمُ البسيط

إن التراكمَ خاصيةٌ عامةٌ، وشرطٌ مشتركٌ بين جميع الاتجاهات. غير أنا خصصنا به هذا الاتجاه لكونه أغلبَ عليه وأظهرَ فيه، وكأنه مزيتُه الوحيدة، حيث يتأخرُ فيه التفاعلُ الدلالي الصوتيُّ إلى درجة ثانيةٍ أو ثالثةٍ، ولا تلعبُ فيه البنيةُ المجازيةُ، في الغالبِ إلا دوراً ثانويا. فما يرد فيه من صورِ مجازيةٍ لا يتجاوزُ الصورَ المستهلكةَ، المتداولةَ بين الشعراء.

خلاصةُ ذلك أن الاتجاهَ التراكمي يضمُّ كل الشعرِ الذي تتقدمُ فيه البنية التوازنية على البنيةِ الدلاليةِ (المجازية خاصة)، وتظهرُ وكأنها أساسُ شاعرية النص. وفي **الحالات القصوى** من هذه الهيمنة نكون بصددِ شعرٍ يُمكن أن ندعوهُ **شعرَ موازنات**. وهو شعرٌ يعمد إليه بعضُ الشعراء أحياناً لغرضٍ أسلوبي، يمكنُ أن ندخلَه في باب التعويض. والتعويضُ: لجوءُ الشاعرِ إلى التوازناتِ في سياقٍ أو مناسبةٍ لا تتيسرُ فيها الصورُ المجازية، أو يحولُ عائقٌ ما دون توظيفها. وقد تنبهَ ياكبسون لهذا الدورِ بالنسبةِ **لنحو الشعر**، فأكدَ أن التوازنات تُهيمن في القصيدةِ الخاليةِ من الصورِ المجازيةِ حالةً محلها، وضربَ مثلا لذلك أنشودةَ معركة هُوسِّتْ والقصائدَ الغنائية عند بوشكين.

وعندَه، أن اختفاءَ الصورِ البيانية يقتضي تعويضَها بالصورِ النحوية. وهذه إمكانيةٌ عرفَها الشعراءُ واستفادوا منها. ومع ذلك فقلما اعترفَ النقادُ "بنحو الشعر" الذي أهملَه اللسانيون أنفسهم[1].

---

1 - Jakobson (R). Huit questions. P. 100. et Essais de linguistique générale.

وقد سار نيكولا ريفي في هذا الطريق شارحاً موسعا في مقاله:

"Parallélisme et déviation en poésie". P. 323.

ويُمكن أن تُعمم فكرةَ التعويض هذه على حالاتٍ أوسعَ كضعفِ الوزن. هــذا على ألا يُؤديَ هذا المفهومُ إلى جعلِ التوازناتِ وسيلةً يُلجأ إليها حالة الضرورة.

إن التراكمَ التَّعويضي ــ إذا صحَّ أن نُسميهُ بهذا الاسمِ ــ قد يَستبدُّ بجزءٍ مـن قصيدةٍ كما يستبدُّ بقصيدةٍ أو غرضٍ من أغراضِ شاعر، وقد يُعم شــعرَ طائفــةٍ من الشعراء أو عصرٍ من العصورِ أو غرضٍ من الأغــراضِ أو مقصــدٍ مــن المقاصِد.

يمكنُ أن نختزلَ مناسباتِ هيمنةِ الموازناتِ في الحالاتِ التالية:

1) شعرُ التَّرنُّــم

وهو شعرٌ أُنتجَ في مناسباتٍ حياتية لغرضِ الإطرابِ أو التحميسِ أو الدفــعِ للعملِ أو الحثِّ على السيرِ أو تفريغِ الألم والحث على الانتقام.إن هذه المناسـبات جميعها قد أنتجتْ شعراً كثيراً، ولكنَّ أغلبه قد ضاعَ إذْ لم يكــن مَطلبــاً للــرواةِ وعلماءِ اللغةِ وأصحابِ الاختيار.

والمثالُ الناضجُ لهذا الشعرِ هو مراثي الشواعرِ، وهي في أغلبها بُكائيــاتٌ ارتبطت بالنوح في المناسبات والأسواق، ولذلك فهي تختلف كثيراً عــن شــعر التأملِ في الكون والوجودِ عند الشعراءِ الكبارِ كَلبيدِ بن ربيعة وأوس بن حجــرِ ومتممِ بن نويرة وأبي ذئيب الهذلي، ممن اعتمدوا اســتعراض صــورِ الوجــودِ والفناءِ، ففتحوا الطريق لمن جاء بعدهم من رثّائي الحضــارات، ومســترجعي النكبات في الشرق والأندلس.

وقد اتخذنا شعرَ الخنساءِ نموذجاً لشعر الترنم.

من الأكيد أن المُستوى الثقافي ـ الفكري للشَّواعر وغيرهم مـــن الشــعراء الشعبيين الذين ارتَجزوا في الحربِ أو عند حفر الآبار أو البناءِ أو في الأفــراح، أو نظموا الشعرَ الشعبيَّ بِما فيه من زجل وغيره ـ قد لعِبَ دوراً في قيامِ هـــذا الشعرِ على التوازن الصوتيّ. فليس من شأنهم أن يُعوّلوا على الصور المجازيــة أو التحليلات الفكرية البعيدة.

كما أن مراعاةَ حال المتلقي قد جعلتِ الشعراءَ الكبارَ المقتدرينَ أميـــلَ إلـــى الشعرِ المتوازنِ البعيدِ عن الغموض والتعقيدِ الدّلالي. أجلى مظهر لذلكَ الشـــعرُ الموجهُ للأطفالِ أو لذَوي الثقافةِ الشعرية المتواضعةِ كجاريةِ بشارٍ قال فيها[1]:

ربابــةٌ ربَّــــةُ البيـــتِ
تَصُبُّ الخلَّ فـــي الزيــتِ
لـــها عشـــرُ دجاجـــاتٍ
وديـــكٌ حَســـنُ الصَّـــوتِ

فهذا الشعرُ القائمُ على الوزنِ والتوازنِ فحسبُ أحبّ إلى ربابةَ وأنسبُ لحالها من أي شعر جزلٍ بعيدِ التصويرِ والتخيُّل[2].

2) شعرُ العصور المنعوتة بالجمودِ

من المعروف المتداولِ بين الدارسينَ المُحدثينَ أن الشعراءَ قـــد لجـــأوا فـــي العصور المذكورة إلى رَصفِ الكلماتِ حسبَ تجانسِـــها الصوتـــي أو تقابلـــها

---

[1] ـ الأغاني 156/3.

[2] ـ قيل لبشار: "إنك لتجيء بالشيء الهجين المتقارب" وضَربَ المثلُ بهذه الأبيات فقال: "لكلٌ وجهٌ وموضعٌ. فهذا عندَها من قولي أحسنُ من قِفا نبكِ..." الأغاني 156/3).

الدلالي دون عمق فكريٍّ أو تصوير بياني. وقد وجَدوا في كلمةٍ للعقـادِ يَصـفُ فيها حالَ الشعرِ قبل عَصْرِ النهضةِ خيرَ مُعبرٍ عن هذا الواقعِ، يقول العقادُ:

" أما الشعرُ فكان لا يُقصدُ به غيرُ الوزنِ، والاستكثارِ من محسناتِ الصنعـةِ فملأُوهُ بالتوريةِ والكنايةِ والجناسِ والترصيعِ، وجعلوا قصـائدَهم كلَّـها شـواهدَ نظموها يُزيّنوا بها كتبَ البيان والبديع، وظهرَ في الشعرِ التطْريزُ والتصحيـفِ والتشطيرُ والتخميسُ، وراحَ الشعراءُ يتبارونَ في اللعبِ بالألفاظِ وجمعِها، كمـا يتبارى الأطفالُ في جمعِ الحَصى المُلونِ وتنضيدِه"[1] .

الذي يهمنا من هذا القولِ هو تأكيدُ هيمنةِ الموازناتِ، والموازناتِ الصوتيـةِ خاصةً (الجناس والترصيع والتطريز والتصحيف والتشطير والتخميـس)، أمـا القولُ بأن ذلك أدَّى إلى ضياعِ جوهرِ الشعرِ فأمرٌ لا يَهمُّنا في هذا السِّياقِ[2].

إنما ذهب إليه العقادُ يجدُ مِصداقَه في الصِّراعِ الذي عرفَـه القـرنُ الثـامنِ وامتدَّتْ ذيولُه إلى ما بعدَه، وهو الصراعُ بين مذهب التجنيسِ (الذي دافعَ عنـه الصفدي مؤلف كتاب جنان الجناس)، ومذهبُ التوريةِ (الذي يتبناهُ ابـنُ نباتـة ويؤازِرُه فيه ابن حجة الحموي)[3].

3) الشعرُ الخطابي

إن الكثيرَ من الشعر السياسي الـذي قيـلَ فـي الصـراع بيـن المسـلمين

---

[1] ــ هذا الرأي مما افتتح به الدكتور محمد مندور كتابه الشعر المصري بعد شوقي الحلقـة الأولى. ويرى أن الصنعة اللفظية قد أنضبت ماء الشعر. (نفسه).

[2] ــ والعقاد يدين الصنعة انطلاقا من موقفه النظريِّ الرومانسي في أن الشعر تعبـيرٌ عـن النفس بدون حواجز.

[3] ــ انظر خزانة الأدب لابن حجة.

وخصومهم في صدرِ الإسلام، وبعضَ الشعرِ الدائرِ بين الأحزابِ السياسيةِ في العصر الأموي يعتمدُ أساساً على بنياتِ توازنيةٍ صوتيةٍ دلاليةٍ، وإن من يتجاهل هذه البنيات سيحكُم بسقوطِ شعرِ حسان مثلاً[1].

أما الكميت الذي نرصدُ شعرَهُ شاهداً لأثرِ الصراعِ السياسي الأموي فيبدو أنّ موهبتَه الخطابيةَ وممارستَه قد استبدتا ببعض قصائدِه فخرجتْ في بنيةٍ توازنيةٍ ترصيعيةٍ مثيرة.

على أنه ينبغي الانتباهُ إلى أن الكثيرَ من شعرِ الشيعةِ هو شعرُ تأبينٍ وبكاءٍ، وليس من قبيلِ السجالِ أو المحاجةِ، بل من قبيل التأملِ والمقارنةِ بين الأحوال كما في تائية دعبل.

مَدارِسُ آياتٍ خلتْ من عبادةٍ ومَنْجِدُ وَحْيٍ مقفرُ العَرَصاتِ

وضمن الشعر الخطابي الشعرُ الفلسفيُّ ــ الاجتماعي، أو شعرُ النقد الاجتماعي الذي من نوعِ شعرِ اللزوميات، فقد أكدنا في مناسبات سابقة أن لزومَ ما لا يلزم في القافية إنما هو تعويضٌ عن ضعفِ البنية الشعرية داخلَ البيت.

4) مُقاومة البنية النثرية للوزن

يَنصرفُ ذهننا هنا إلى الأوزان الشبيهةِ بالأسجاعِ، وهي الأوزانُ التي استعملتْ في الأغراضِ الشعبية في الشُغل (كالبناء وحَفرِ الآبار) والتحريضِ على القتالِ، والحداء، والترنم للأطفال ...الخ)[2]، على رأسها وفي مقدمتها الرجز ثم يليه بعض المجزوءات.

---

[1] ــ نحيل على قولة الأصمعي المشهورة في تأويل جابر عصفور لها.

[2] ــ انظر أغراض الشعر الشعبيّ وأوزانه عندَ حسين نصار في كتابِه الشعر الشعبي.

لقد لاحظنا حين الحديثِ عن التضمين أن الرجزَ ذو بنيـــة نثريـــة جميلـــةٍ، تتحدّى الجملةُ فيه البيتَ. وهذا النقصُ فـــي البنيـــة الوزنيـــة وعـــدمُ ملاءمـــة الأغراض للعمق المجازي والغموضِ يجعلُ الموازنات الصوتيةَ أحســـنَ بنيـــةٍ تضمنُ شاعريةَ هذا البحر.

من المعروفِ أنّ الرجزَ قد تناولَ الأغراضَ الشعريةَ ذاتَ الحُظوة البلاغيـــة والاجتماعيةِ مثلَ المدحِ والهجاءِ، مع أكابرِ الرجازِ (العجاج وابنه رؤيـــة وأبـــو النجم العجلي)، ولكن ذلكَ لم يكن كافياً ليتخلّى عن بنيته التوازنيةِ بل والمعجميـــةِ المميزةِ له. وهذا يؤكد الضرورةَ الفنية للتوازناتِ في الرجزِ ومـــا شـــاكلهُ مـــن البحور.

ـ التراكمُ الصوتي في شعر الخنساء

يمكنُ اعتبار الخنساء نموذجاً معتدلا للتراكمِ التوازني البسيطِ فـــي صورتـــه المعتدلةِ. فهي وإن بَنَتْ تجربَتَها الشعريةَ اعتمادا على أدوات الشـــعر الفصيـــح فإن الكثيرَ من رواسبِ الشعر الشعبي الترنُّمي ظلت عالقةً بشعرِها، كمـــا هـــي عالقةٌ بأغلب مراثي الشواعر في العصر الجاهلي الإسلاميّ الأولِ، من ذلك شـــدةُ الاهتمامِ بالقافية والتجنيس السجعيّ والترديدِ والترصيعِ بأنواعه الثلاثة.

إن وحدةَ الموضوعِ والانفعـــالِ (الفقْـــدُ والتفجُّـــعُ) فـــي قصـــائدِ الخنســـاءِ ومقطوعاتها قد أملاها لأن تخرجَ في تناغم صوتيٍّ. إذ تكادُ بعضُ المقطوعـــات تتميّزُ بجرسِها أكثر من تميزها بدلالتِها، ولكأني بالشاعرةِ كانت تـــترنَّمُ بأبياتـــها وقصائدِها، وتهذي بها زمنا قبلَ أن تتفوهَ بصوتٍ منها، وهـــي خـــلالَ ترنُّمـــها تُسقطُ الأصواتُ المتنافرةَ وتُثبت الأصوات المتماثلةَ والمتضارعة ثم المتقاربـــة، خاصةً في المقاطعِ الدلاليةِ: آخرُ الكلمات، وآخرُ الجملِ والفصلات. وكثيرًا مـــا

اعتمدتْ تكثيف الأصواتِ القليلةِ الترددِ في اللغة مثل القافِ والشينِ والثاءِ كما في الشطرين الأخيرين من البيتين التاليين[1]:

حَامِي الحَقِيقِ، تَخالُهُ،عندَ الوَغى، أسداً ببيشةَ كاشِرَ الأنيابِ
ح ح ق ق أس دن ش ك ش

أسداً تَنادَرَهُ الرِّفاقُ ضَبارِماً شَثْنَ البَرَاثِنِ لاَحِقَ الأقْرابِ
أس دن ق ق ش ث ث ق ق

وسنكتفي هنا بوقفةٍ قصيرة عند اهتمامها بالقافيةِ وتفاعُلها مع المواقعِ النظمية داخل البيتِ وكذا مدى استفادتها من الإمكانياتِ الترصيعية. أما ما يتعلقُ بالتجنيسِ السجعيِّ فنكتفي فيه بالإحالةِ على ما تقدمَ في البابِ الأول[2].

ـ التراكمُ والموقعُ

إن إحدَى السِّماتِ الأساسيةِ لشعرِ التراكمِ التوازني هي الاهتمامُ بالموقعِ وتنظيمُ الفضاء. هذه السمة التي بلغت أوجَها في الزجلِ والموشحاتِ حيث تتقابلُ الأنساقُ الأفقية والعمودية. وسنحاولُ تلمسَ هذه الظاهرةِ في الشعر القديم خاصة، وهي تبدو فيه كامنةً أو مستترة.

من شعراءِ هذا الاتجاهِ مَن أولَى عنايةً فائقةً للقافية، عنايةً تكادُ تجعلُ كل أصوات القصيدةِ صدىً لها، مُوافقة ومخالفةً، وقد يمتدُّ الأمر إلى المواقعِ الأساسية الأخرى كأولِ الأبياتِ وآخرِ الأشطرِ الأولى، بل وأوائلِ الأشطر الثانية حيثُ تتخللُها أنساقٌ توازنيةٌ متفاوتة الكثافة. وهذه ظاهرةٌ بارزةٌ في شعر

---

[1] ـ ديوان الخنساء 9.

[2] ـ كتابنا : البنية الصوتية في الشعر. الفصل 1.

الخنساءِ التي تمثِّلُ حلقةً وسطًى في الاتجاهِ التراكمي ترتبطُ بعدة أسبابٍ مع الاتجاهِ التكاملي في استغلالها لكل تقنياتِه التوازنية، ولكنها تنفصلُ عنه قليلاً بإعطاءِ التوازنِ دورَ القيادةِ وجعلِ باقي المكوناتِ الشعرية في حدودِ ما تسمحُ به سطوته.

سنحاولُ إبرازَ هذه الظاهرةِ من خلالِ قصيدةٍ ومقطوعةٍ للخنساء؛ الأولَى بعنوان "وجدت الصبر خيرا"[1]، والثانية بعنوان "وما قصرت يداه"[2].

تبدو القافيةُ أهم عنصر توازني في القصيدة الأولى، بل إنها العنصرُ البنائي البارزُ فيها على الإطلاقِ. وكأني بالشاعرةِ أرادتْ أن تنبه إلى هذه الحقيقة منذ البيت الأول فكررتْ مادتيْها الأساسيتين ــ (ق+ي) ــ داخل البيت الأول.

قصيدة "وجدتُ الصبرَ خيراً" :

1. هَرِيقِي مِنْ دُموعِكِ أَوْ أَفِيقِي	وَصَبْراً، إِنْ أَطَقْتِ، وَلَنْ تُطِيقِي
2. وَقُولِي: إن خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ	وَفَارِسَهُمْ بِصَخْرَاءِ العَقِيقِ
3. وَإِنِّي وَالبُكَا مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ	كَسَالِكَةٍ سِوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ
4. فَلاَ وَأَبِيكَ مَا سَلَّيْتُ صَدْرِي	بِفَاحِشَةٍ أَتَيْتُ وَلاَ عُقُوقِ
5. وَلَكِنِّي وَجَدْتُ الصَّبْرَ خَيْراً	مِنَ النَّعْلَيْنِ وَالرَّأْسِ الحَلِيقِ
6. أَلاَ هَلْ تَرْجِعَنَّ لَنَا اللَّيَالِي	وَأَيَّامٌ لَنَا بِلِوَى الشَّقِيقِ
7. أَلاَ يَا لَهْفَ نَفْسِي بَعْدَ عَيْشٍ	لَنَا بِنَدَى المُخَتَّمِ والمَضِيقِ
8. وَإِذْ يَتَحَاكَمُ السَّادَاتُ طُرّاً	إِلَى أَبْيَاتِنَا وذَوُو الحُقُوقِ
9. وَإِذْ فِينَا فَوَارِسُ كُلِّ هَيْجَا	إِذَا فَزِعُوا، وَفِتْيَانُ الخُرُوقِ

[1] ــ ديوان الخنساء 108-109.

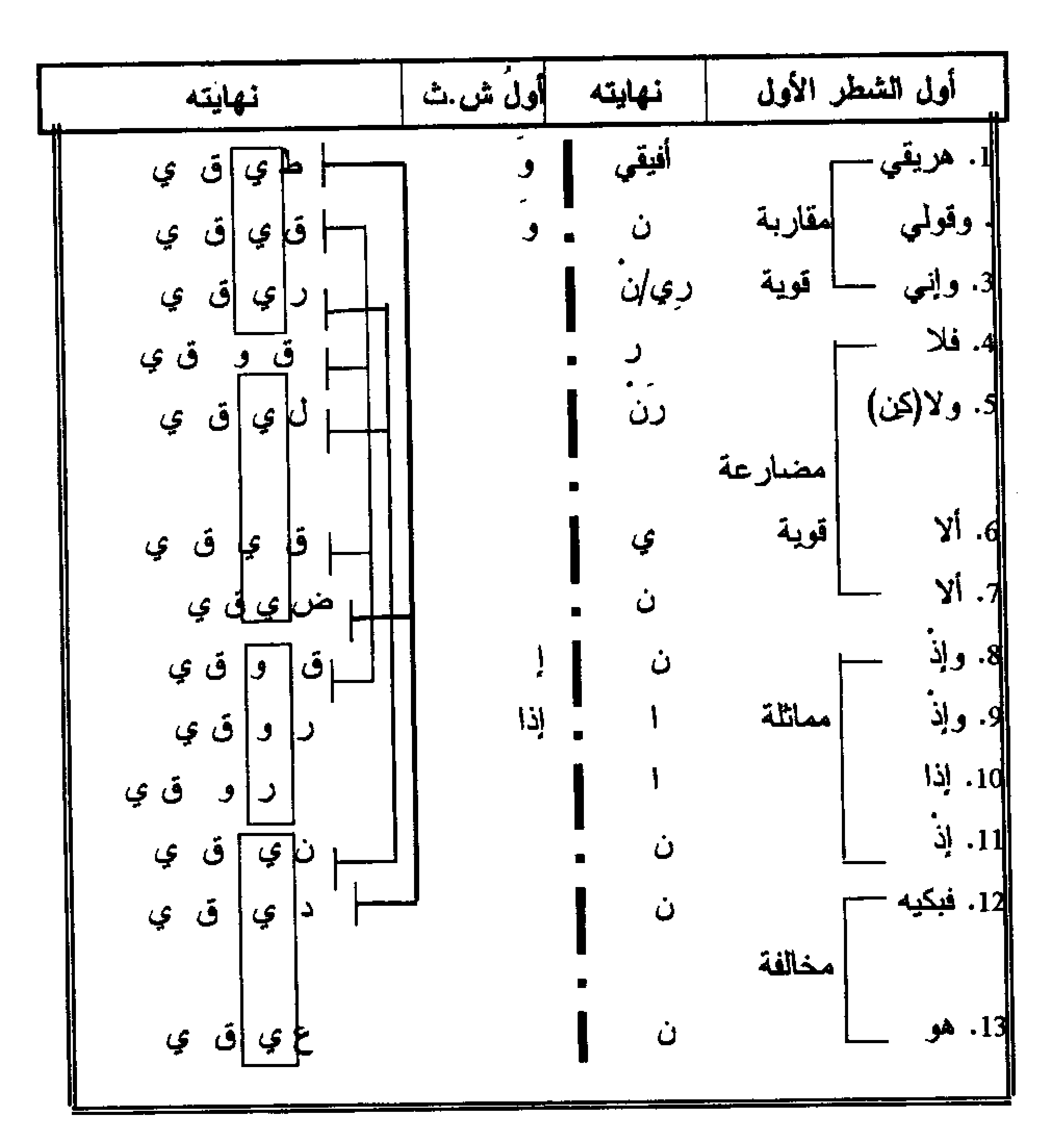
[2] ــ نفسه 21.

10. إذَا مَا الحَرْبُ صَلْصَلَ نَاجِذَاهـا   وَفَاجَأهَـا الكُمَـاةُ لَـدَى الـبُرُوقِ

11. وَإذْ فِينَا مُعَاوِيَـةُ بْـنُ عَمْـرو   عَلَـى أدْمَـاءَ كَـالجَمَلِ الفَنِيـقِ

12. فَبَكِّيـهِ فَقَـدْ وَلَّـى حَمِيـداً   أصِيلَ الـرَّأيِ مَحْمُـودَ الصَّدِيـقِ

13. هُوَ الـرُّزْءُ المُبَيَّـنُ لاَ كُبَـاسٌ   عَظِيـمُ الـرأيِ يَحْلُـمُ بِـالنَّعِيقِ



وفي مقابلِ القافيةِ نجدُ في بدايةِ الأبيات شكلاً من التوازن يقومُ على التكرارِ، أظهرُ بنياته تكرارُ "وإذ" و"إذا" أربع مراتٍ في أول الأبيات (11.10.9.8)، وتكرار "ألا" في البيتين (7.6) مضارعة لما بدأ به البيتين (5.4) "فلا" "ولا" ومن "ولكن" (أثبتنا مدها الملفوظ). وبينَ مطالعِ الأبيات (3.2.1) مقاربةٌ لاتفاق الكلمات المبدوءِ بها في المدّ بالياء: "هريقي" "وقولي" "وإني". ثم تأتي المخالفة في آخر القصيدةِ حيثُ تنتهي بكلمتين لا علاقةَ صوتيةً بينهما في البيتين (13.12) وهما "فبكّيه" و"هو".

إن المخالفةَ كما هو ملحوظ وقعتْ في أولِ البيتين الأخيرين وفي آخرهما (ما قبل الردف).

الملاحظ أنَّ القافية بدأت بكثافةٍ ملأت موادُّها البيتَ الأول ثم انجلتْ قليلاً في الأبياتِ الأخيرةِ، في حين أن توازن مَطالعِ الأبياتِ بدأ ضعيفا ثم تقوّى شيئا فشيئا ثم انحلَّ في الأخير كما هو ظاهرٌ من الرسم.

وهناك مضارعة في تقفية الشطرِ الأولِ بالمدّ والنون.

ــ وبعد هذه البنية المُهيمنةِ في هذه القصيدة نجدُ داخل الأبياتِ صوراً من التوازن السَّجعي بعضُه بارزٌ لموقِعه كالكافِ في أول البيتين (4.3):

3. وإني والبكا ...

4. فـلا وأبيكَ ...

وقد نُضيفُ إليهما على سبيلِ المقاربة "الكافَ" في مطلعِ البيت (5):

5. ولكني.

وبعضُ هذه التوازنات بارزٌ لكثافتِـه النسـبية مثـل (س)، (ص) (ر) فـي الأبياتِ (5.4.3.2).

وقولـي: إن خـيرَ بنـي سُلَـيم	وفارسَـهم بصحـراء العقيـق
وإني والبُكـا مـن بعـد صخـر	كسـالكة سـوى قصـد الطـريق
فلا وأبيك ما سـليت صـدري	بفاحشـةٍ أتيـت ولا عقـوق
ولكني وجدتُ الـصـبـر خيـراً	من النعليـن والـرأس الحليـق

حيثُ تتجاوبُ كلمات: .

صخرِ، صدري، الصبر، قصْد، بصحراء، سليم، فارسهم، كسالكة، سـوى، سليت، الرأس. والملاحظُ أن التوازنَ قوي بين "صخر" و"صـدري" و"الصـبر" بسبب الوزن من جهة (وتشترك معها في هذه الخاصة "قصد")، وبسبب موقـعِ الصادِ والراءِ (وتشترك مَعَها "صحراء" في ذلك). كما يتقـوى التـوازنُ بيـن "سَليم"، "سليت"، و"سوى" و"سالكة" بسبب موقع (س) منها.

وقد لا يخطئُ القارئُ العلاقة الرمزيةَ القائمةَ بين هذه الكلماتِ الأساسيةِ فـي القصيدة خاصةً بين "صخر"، أخِ الشاعرةِ، وبين "صدر" [...هَا] وبين "الصـبر". وهذه علاقةٌ طبيعيةٌ يُقيمُها القارئُ بعدَ أن عاشتها الشاعرةُ في وَعيٍ أو في غـير وعي منها. ومن أبرزِ صورِ التوازنِ السجعي في القصيدةِ تكـرارُ الفـاءِ فـي أوائلِ كلماتِ البيتِ 9: فينا، فوارس، فزعوا، فتيان فهذه الكلمـاتُ هـي دعـائمُ البيت.

وكُلما قلَّ الاحتفالُ بالقافيةِ كُلما تقوتِ الصناعةُ الداخليةُ، بـل إن الصناعـةَ الداخليةَ الكثيفةَ نفسَها هي التي تُضعفُ القافيةَ وتُخفتُها نسبيا، إلا ما رصد منـها للتجاوبِ مع القافية: التصدير.

يمكنُ أن نَلحظَ بعضَ ذلك في مقطوعة لاميةٍ موصولةٍ بالتاء[1]:

1. ألاَ يَا عَيْـــنُ فَانْـــهَمِرِي وَقَلَّـتْ　　لِمَرْزِئَـــةٍ أُصِيبْـتِ بِـــهَا تَوَلَّـــــتْ
2. لِمَرْزِئَـــةٍ كَــأَنَّ النَّفْــسَ مِنْـــهَا　　بُعَيْـدَ النَّـــوْمِ تُشْـــغَلُ يَـــوْمَ غُلَّـتْ
3. ألاَ يَا عَيْـــنُ وَيْحَـكِ أَسْـعِدِينِي　　فَقَــدْ عَظُمَــتْ مُصِيبَتُـــهُ وَجَلَّــــتْ
4. مُصِيبَتُـــهُ عَلَـــيَّ وَرَوَّعَتْنِـــــي　　فَقَــدْ خَصَّــتْ مُصِيبَتُـــهُ وَعَمَّــتْ
5. لَوَ أَنَّ الكَفَّ تُقْبَـــلُ فِـي فِـدَاهُ　　بَذَلَــتْ يَــدِي اليَمِيـنَ لَـــهُ فَشُــلَّتْ
6. كَمَا وَالَـــى عَلَيْنَـــا مِـنْ نَـدَاهُ،　　وشَـــادَ لَنَـــا المَكَـــارِمَ فَاسْـــتَهَلَّتْ
7. فَلَمْ يَنْزَعْ، وَمَا قَصُـرَتْ يَـدَاهُ　　وَلَمْ يَبْلُـغْ ثَنَائِـي حَيْـثُ حَلَّـتْ

يلاحظُ أولاً أنها ارتكبت الإجازةَ في استبدالِ اللامِ بالميمِ ي البيت (4). وهـذا يُظهِرُ مَدى تسامحِها في توازن القافيةِ. فبِرغمِ مضارعةِ الميمِ للامِ فإن تبادلَـهما في القافية ليسَ مقبولاً في النموذجِ الصحيح، بل هو مظهرٌ من مظاهرِ النثريـةِ لقبولِه في القواسمِ الترصيعية. وقد تَكررتْ هذه الظاهرةُ عند الخنساءِ في قصيدة لامية أخرى[2] حلَّتْ فيها الراءُ محلّ اللامِ في بيتيـن مُتواليين (10.9)؛ والراءُ مضارعة للامِ.

وفي المنظور الترصيعيِّ السَّجعي الذي يبدو أنه كان مُستولياً على حسِّ الخنساء تكوّن التاءُ نفسها مستوىً من التجانسِ يقلل من قوتِه اتحادُ المعنى (تـاءُ التأنيث في جميع الحالاتِ). ولاشكَّ أن الشعراء ذوي النزوع الشَّعبي يُقدّمون التجانسَ الكَمي على التفاعل الدلاليّ الصوتيّ.

---

[1] ــ ديوان الخنساء 21.

[2] ــ ديوان الخنساء 20.

من مظاهر الصنعةِ الداخليةِ التي تُبدي الميلَ السَّجعِيَّ للأبياتِ السابقةِ تسجيعُ الصدورِ في الأبياتِ (7.6.5) بالدالِ مُدعَّمة بالمدّ والهاءِ: "نداه"، "يداه". وبالنون والمدّ في البيتين (4.3) : "أسعديني" و"روعتني".

هذا بالإضافة إلى الترصيع في البيت الأولِ : "وقلَّت"، "تولَّت". فعُنصر المخالفةِ الوحيدُ هو البيتُ الثاني الذي فصَلَ بين التصدير وبين البنياتِ التسجيعية في بقية الأبيات.

أما مَطالعُ الأعجازِ فظهرتْ فيها، هي الأخرى، حالاتٌ توازنيةٌ حسبَ ما يظهرُ في الكتابةِ التوازنيةِ التاليةِ:

1 . ألاَ يا عينُ	وقلت * لمرزئة		تول ت
2. لـــ مرزئَة	* ب		ل ل ت
3. ألا يا عين	ني * فقد	مصيبتُه	ل ل ت ت
4. مصيبته	ني * فقد		م م ت
5. لَـــ	فِداهُ * ب		ل ل ت
6.	نداه * و		ل ل ت
7. فلم ينزع	يداه * ولم يبلغ		ل ل ت

إلى جانب هذه التوازناتِ الموقعيةِ عروضيا هناك الترصيعُ في عجزي البيتين (4.3):

فقد عظمت مصيبتُه وجلت

فقد خصت مصيبتُه وعمت

وهناك تشابه الأطرافِ بتكرارِ "مُصيبته" في آخر البيت (4) وأول البيت (6)، وتجنيسُ مجاورة بين "جلَّت" و"حلَّت" قائم على مضارعة "ث" "لــ" "ت".

إن الحرصَ على تقفية الشطرِ الأولِ في بعضِ شعر الخنساءِ هو إحدى آثـارِ الأصلِ الذي تطورَ عنهُ شِعرها وهو الأراجيزُ ذاتُ الموضوعات الشعبية التـي يُترنم بها، أو يناحُ على القتلى، وينطبقُ ذلك على التكرارِ وترديدِ الأسماءِ.

الترصيع

في حديث قدامة عن المشهورين بالترصيع أبياتٌ ثمانيةٌ مُرصعةٌ نُسبتْ إلـى أبي المُثلم وأولُها[1]:

لَوْ كانَ لِلدَّهْـرِ مَالٌ كَانَ مُتْلِـدَهُ   لَكَانَ للدَّهْرِ صَخْرٌ مَـالَ قُنْيَـانِ

وهذه الأبياتُ نفسُها موجودةٌ في ديوان الخنساء ضمنَ قصيدةٍ من ثلاثةِ عشـرَ بيتاً. أي من البيتِ السادس إلى الأخيرِ. ووردتْ هذه الأبيات في ديـوانِ هُذيـل أيضاً مَنسوبةً إلى أبي المثلَّمِ في سجاله مع صخرِ الْغَي. وذكرَ هناك أنهُ حـرَّضَ على قتلِه فلما قُتلَ رثاهُ بهذه الأبياتِ. وهذا كلُّه يرجّحُ أنها لأبي المثلَّم. ومعَ ذلـك فإن المقارنةَ بين طبيعةِ التوازنِ في ديوان الخنساءِ وطبيعته فيما اطلعْنـا عليـهِ من شعر أبي المثلم تُغري بنسبة الأبياتِ إلـى الخنسـاءِ[2]، إذ تكـونُ مُنحـدراً ومصباً للأبياتِ السابقةِ عنها. وفي شعرِ الخنساءِ لحظاتٌ ترصيعيةٌ قريبـةٌ مـن المثالِ المأثورِ المتحدثِ عنه. وذلكَ على قلَّتها وقلةِ الأبياتِ الـواردةِ فـي كـل لحظةٍ. لعل أعلقها بالأولى قولُها في الأبياتِ (11.7) من قصيدةٍ في رثاءِ أخيها[3]:

---

[1] ــ الأبيات في ديوان الهذليين 238/2. ونقد الشعر48. وديوان الخنساء 139-140

[2] ــ ويؤكد أستاذنا أمجد الطرابلسي نسبة الأبيات إلى أبي المثلم اعتمـاداً علـى ملابسـات وملامح لغوية (ذكر ذلك في مناقشة هذه الأطروحة).

[3] ــ ديوان الخنساء 12.

7.يَهْدِي الرَّعِيلَ،إذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِـهِمْ نَهْدُ التَّلِيلِ، لِصَعْبِ الأَمْرِ رَكَّابَـا

8. المَجْـدُ حُلَّتُـهُ، والجُـودُ عِلَّتُـهُ، والصِّدْقُ حَوْزَتُهُ، إنْ قِرْنُهُ هَابَـا

9. خَطَّابُ مَحْفَلَـةٍ، فَـرَّاجُ مُظْلِمَـةٍ، إنْ هَابَ مُعْضِلَةً، سَنَّى لَـهَا بَابَـا

10. حَمَّـالُ أَلْوِيَـةٍ، قَطَّـاعُ أَوْدِيَـةٍ شَـهَّادُ أَنْجِيَـةٍ، لِلْوِتْـرِ طَلاَّبَـا

11. سُمُّ العُدَاةِ، وفَكَّـاكُ العُنَـاةِ، إذا لاَقَى الوَغَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَيَّابَـا

حتى موقعُ هذه الأبياتِ المرصعةِ من هذه القصيدة يشـاكلُ موقـعَ الأبيـاتِ المُختلفِ فيها من القصيدة الواردةِ ضمنَها في ديوانِ الخنسـاءِ، ممـا يؤكـدُ أن الترصيعَ عندها يمثلُ تعبيراً عن مرحلةٍ من الإبداعِ؛ مرحلـةِ امتـلاءِ النفـسِ بشخصِ المرثي، وتدافعِ صفاتِه ومزاياه في صورةِ صيغٍ صرفيةٍ متجانسةٍ.

ويندرُ، بعد ذلك، أن تتوالى الأبياتُ في شعرِ الخنساءِ على النَّمـطِ المذكـورِ وإنما هي أبياتٌ مفردةٌ وأشطرٌ ينحلُّ الترصيعُ بعدَها أو يتَّخذُ شكلا مُخالفاً أكـثرَ بساطةً وأخفى، قوامُه توازنُ الكلماتِ تصريفاً أو تقطيعاً، على نحو ما نجدُ فـي البيتِ التالي:

حَسِيبٌ لَبِيبٌ مُتْلِفٌ مَا أَفَادَهُ مُبِيحٌ تِلاَدَ المُسْتَغِشِّ المُكَاشِـحِ
1 2 3 4 5 6 7 8

فبينَ "حسيب" و"لبيب" تماثلٌ صرفيٌّ مسجوعٌ: فَعِيلٌ. وبينهما "متلف" تمـاثل تقطيعي: حسيـب. لبيـب. متلـف : ن ـــ / ن ـــ / ـــ ن ـــ .
كما هو أيضا بين "مبيح" وَ "تلاد" : ن ـــ ن / ن ـــ ن.

وبين هذه الصيغ جميعا مُضارعةٌ تقطيعية. وبيـن "المسـتغش" و"المكاشـح" تماثلٌ مقطعي بقطع النظر عن أداة التعريف. وهما يختلفان بطولِهما عـن بنيـة الصيغ الصرفيةِ الثُّلاثية المقاطعِ التي تُهيمنُ على البيـت. وعنصـر المخالفـة

الأساسي في البيتِ بعدَ ذلك هو: "ما أفاده". ويُمكن، بعدُ، كتابةُ البيـــتِ مقطعيـــا على الشكل التالي:

ن — —/ن — —/— ن —/— ن — ن — /*/ ن — ن/ن — ن/— ن — ن/ن — ن —

1 2 3 4 5 6 7 8

وتكشفُ الكتابةُ السَّجعيةُ الترصيعيةُ توازناتٍ واختلافاتٍ إضافيةٍ:

ــ ـيـ ،/ــ ـيـ ،/ ، ـيـ ،/ ـثـ ــ ـثـ ــ ، /*/ ، ـبـ ،/ ـيـ ـثـ ـيـ/ ، ــ ـيـ ـيـ،/ ـثـ ـيـ ـيـ

1 2 3 4 5 6 7 8

(1) تُماثلُ (2) : اتفاقٌ في النوع والكم.
(3)تضارعُ (5) : اتفاقٌ في النوع، واختلافٌ في الكم. بين الحركةِ والمدّ.
(7) تُضارعُ (8) : اتفاقٌ في النوع واختلافٌ في الكم. بين الحركةِ والمدّ.
(6) تُقاربُ (5.2.1) بالمدّ في الوسطِ، وبكونها من ثلاثةِ مقاطع.
(4) تُخالفُ الجميع.

(6) و(4) تشكلان شذوذاً بالنظر إلى الترصيع السَّجعي، كما سلف فتعوضـــان ذلك بتجاوبهما تجنيساً بتكرار الدَّالِ بعدَ المدّ : "أفاده" "تلادِ" : كما تتجاوبُ الفـــاء في "أفادَه" مع نظيرتها في "متلف". وهذه هي البنية السجعية التجنيسيةُ المدعّمـــة للترصيع:

بــ ن / بــ بــ ن/ م فــ ن /ــ ف د ــ/*/ م ـــ /ـــ د / ل ــ ش / ـــش

1 2 3 4 5 6 7 8

وهذا النوعُ من الترصيع ــ وما دونَه ــ الذي يلعبُ فيه السجعُ الـــترصيعيُّ والتجنيسيُّ دوراً بارزاً هو أساسُ توازنِ شـــعرِ الخنســـاء، بـــل هـــو أســـاسُ شاعريتها. ولاشكَّ أنه كانَ يُتيحُ لها أحسنَ فرصِ الإنشاد والتَّرنُّم وهـــي تنـــوح القتلى والأموات من أقاربها، وتعام شواعر العرب بموتاها.

3 ـــ اتجاهُ التفاعل

إن كثيراً من الأمثلة والأقوالِ السابقةِ تؤكدُ أن الأساسَ التوازني في الشـــعرِ القديمِ، قبل عصر البديعِ، هو السمعُ. وأجلى مَظهرٍ لذلك هَيمنةُ التوازنِ السَّجعي وضعفُ المفارقاتِ الدلاليةِ، كما في تجنيسِ الترديدِ.

أما في عصرِ البديعِ فقد تقوتْ مكانةُ الدلالةِ وزادَ الاهتمامُ بـــالبُعد البَصـــري للتوازنِ فكانَ اللفظُ أقدرَ على الوفاءِ بالمَطلبيْن: فهو، من جهـــةٍ، وحـــدةٌ دلاليـــةٌ تتجاوبُ مع أخرى بالاختلافِ الدلالي أو عدمِه، وهو، من جهة ثانية، سلسلةٌ من الأصواتِ تقابلُ سلسلةً أخرى في لفظٍ آخرَ.

هناك إذن عنصرُ **تركيب** : من زاويةِ الانتقالِ مـــن الصـــوتِ إلـــى سلســـلةِ الأصواتِ، ومن زاويةِ الانتقالِ من المُستوى الصوتي وحدَه إلى المستويين معـــا: الصوتي والدلالي.

لقد كانَ من الطبيعي إذن، حسبَ التعريف الذي أُعطيَ للتجنيسِ منـــذ بدايـــة التأليفِ البديعي (اتفاق اللفظِ واختلاف المعنى)، أن يُغضَّ الطرفُ عن الصناعـــةِ التوازنية التسجيعية الجاهلية، كما غُض عن التَّشبيهِ في الحديث عن البديع.

إن **البديعَ** هو، أساسا: 1) **التجنيسُ** المركَّبُ (الصوتي الدلالي)، 2) الاستعارةُ وَ3) الطباقُ، فهذه الأنواعُ هي المعتبرةُ في البديع.

وهذا الواقعُ ينسجمُ، في نظرنا، مع واقع الثقافة العربية، فقد كـــانت الروايـــة والسماعُ الوسيلةَ الأساسيةَ في نقلِ الشعرِ وتداولِه، وكانتِ البيئةُ بيئـــةً شـــعرية يُستهلكُ فيها الشعرُ في مناسباتِ الحياةِ المختلفةِ. فكان ذلك كفيلاً بصقلِ الكفـــاءةِ

السمعية. أضفْ إلى ذلك أن ثقافةَ الشاعرِ لم تكنْ في شيءٍ من التعقيد والتنوع الذي صارت إليه ثقافة الشعراء العلماءِ أمثالِ أبي تمام وأبي العلاءِ وغيرهما. وربما حازَ القولُ بأن ثقافةَ الشاعرِ الجاهلي هي أيضاً ثقافةٌ سمعيةٌ أو حسيةٌ.

إن حاسةَ السمعِ لم تعدِ المركزَ في العصر العباسي، لقد تجاوزَ أبو تمام الرّواية القائمةَ على السمع والترنّم والتذكُّر، إلى النظر في الكتبِ وتقييدِ المختارِ منها في كراساتٍ[1].

كان من الضروري إذن أن تتخلى الملَكة السمعيةُ قليلا لفَسح المجالِ لملكتي الفكرِ والبصر. فكان أن صارتْ للكلمةِ مكانةٌ أولى في الشعرِ البَديعي. وصارَ التسجيعُ دعماً للتجنيس بعد أن كان الثاني عِلةً لوقوع الأول، كما لاحظ الدكتور عبد الله الطيب بحق قائلا:

"وإنما قلَّ الجناسُ المتشابهُ عند الجاهليين، بالنسبةِ إلى شعراءِ المولدين، لأن أولئك كانوا لا يطلبونَه هو، وإنما يطلبونَ الجناسَ السَّجعي، لإحداثِ الجرسِ بتكرارِ الحروفِ. وكان الجناسُ المتشابهُ يقعُ في تضاعفِ هذا الجناس السجعيّ. كما في قول الأعشى:

وقَدْ أرُوحُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُني شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

ولو كانوا طلبوا الجناسَ المتشابهَ نحو "أسلمْتُ معَ سُلَيْمانَ" لكان قد كثُر في كلامِهم كثرةَ الجناسِ السَّجعي"[2].

---

[1] ـــ انظر حديثنا عن فضاء التوازن في كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

[2] ـــ المرشد 599/2.

وليست المسألة متعلقة بالإرادة كما ذكر الباحث في آخر كلامه بل هي مسألة واقع ووظيفة.

فلئن استمر التسجيعُ في الشعر العباسيّ بوجه من الوجوه عند أبي تمام وعندَ غيره، فإنهُ صارَ مُرتبطاً بتجنيس الألفاظِ وتابعاً له في الغالب كما سيأتي. وقد أدّى ركوبُ المجازِ لتوفيرِ اللفظِ المجانسِ في المكانِ الذي لا توفّره فيه اللغةُ، في استعمالِها العادي، إلى افتعالِ العلاقات المجازية أحيانا. نوردُ هنا مثالا أثارَ نقاشاً حاداً بين أنصارِ أبي تمام وخصومهِ، وهو قوله:

لاَ تَسقِنِي مَاءَ المَلاَمِ فَإِنَّنِي صَبٌّ، قدِ استَعْذَبْتُ مَاءَ بُكائِي

لقد تساءلَ نُقادُ أبي تمام عن معنى "ماء المَلامة"، ولم يجدوا له وجهاً، إذ المعروفُ أن يوصفَ الكلامُ بكثرة الماءِ كما يوصفُ الشعرُ بذلك. ويقال أيضاً: "ماءُ الصبابة وماء الهَوى". وقد حاولَ الصولي أن يجعلَ هذا الاستعمالَ من باب حملِ اللفظِ على معنى غيرِه لمجاورتِه له، ومقابلته له في المعنى لنُكتةٍ بلاغية. وفي هذا الطريق من التأويل ذهب الآمدي في الموازنة. وكان حَريا بالآمدي في هذا المثال أن يُقرّرَ مرةً ثانية أن أبا تمامٍ "أرادَ البديع فخرجَ إلى المُحالِ"[1].

ويمكنُ ملاحظةُ بعضِ ما أشارَ إليه خصومُ أبي تمام من تكلف في تصيد التجنيس وخلق العلاقاتِ الدلالية البعيدةِ والمعقدةِ في سبيلِ تحقيقِه في قوله[2]:

1. نَعَاءِ إلى كُلِّ حَيٍّ نَعَاءِ فَتَى العَرَبِ احتَلَّ رَبْعَ الفَنَاءِ
2. أُصِبنَا جَميعاً بِسَهْمِ النِّضَالِ فَهَلاَّ أُصِبنَا بِسَهْمِ الغِلاَءِ
3. ألاَ أَيُّهَا الحَيُّ فَجَّعْتَنَا بِمَاءِ الحَيَاةِ، وَمَاءِ الحَيَاءِ

---

[1] ـــ الآمدي. الموازنة 113.

[2] ـــ شرح ديوان أبي تمام 632.

4. فَمَاذَا حَضَرْتَ بِــهِ حَاضِــراً وَمَاذَا خَبَــأتَ لأهْــلِ الخِبَــاءِ

وتسيرُ القصيدةُ على هذا المستوى من الإلحاحِ على التوازنِ، وتصيُّده قسـراً ــ إن لم يمكن ذلك حقيقةً أمكنَ مجازاً ــ إلى البيتِ العاشر منها.

وجماعُ القولِ أن الاتجاهَ التفاعلي يمتازُ بتركيبِ العناصرِ الصوتيةِ والدّلاليـةِ تركيباً معقداً يجعلُ احتمالاتِ القراءةِ والتأويلِ كثـيرةً مُتعـددةً، فتجـدُ الوحـدةَ التوازنيةَ ترتبطُ بعدةِ جهاتٍ صوتية ودلاليةٍ على المُستويين الأفقي والعَمـودي. وهذه الظاهرةُ مما شغلنا حينَ الحديث عن التفاعلِ في مستوى التجنيـسِ حيـث يختلطُ بالاستعارة والطباقِ، وفي مستوى الترصيعِ، حيث يتيحُ التضمينُ المُوهـمُ إمكانياتٍ متعددة للقراءة.

نعود الآن لنكشفَ جوانبَ أخرى في إطارِ الظاهرةِ التمامية ونوسع جوانـب مما سبق، إذا اقتضى الحال.

التجنيس السجعي والتجنيس اللفظي

إن التجنيسَ السَّجعيَّ الذي يَكادُ يكوّنُ ظاهرةً مُستقلةً عند الاتجاهين التكـاملي والتراكمي هو ظاهرة لصيقةٌ بالتجنيسِ اللفظي، لا يكـادُ ينفصـلُ عنـهُ، عنـد الاتجاهِ التفاعلي. والأمثلةُ الشاذةُ عن ذلك نادرةٌ في العيناتِ التي اعتمدناها مـن شعرِ أبي تمام.

ويُمكن حصرُ التجنيس السجعي عند أبي تمام ممثلِ الاتجـاهِ التفـاعلي فـي ثلاثِ صورٍ:

1) يكون الصوتُ المكررُ قاسماً مشتركاً بين تجنيسين لفظيين مثل السـين

في قوله:

إنَّ الأُسودَ أُسودَ الغابِ هِمَّتُهَا يَوْمَ الكَرِيهَةِ في المَسْلُوبِ لا السَّلَبِ

أ س د أس د س ل ب س ل ب

س س س س

وفي قوله:

ويَا أسَدَ المَنُونِ فَرَسْتَ مِنْهُ غَدَاةَ فَرَسْتَهُ أَسَدَ الأُسُودِ

تج.ل: أ س د فرســت ف ر ســت أ ســد أ س د

تج.س: س س س س س

والكافُ في قوله:

فَتىً كانَ عَذْبَ الرُّوحِ، لاَ مِنْ غَضَاضَةٍ، ولَكِنَّ كِبْراً أنْ يُقَالَ: بِهِ كِبْرُ

تج.ل: ك ن ك ن ك ب ر ك ب ر

تج.س:ك ك ك ك

وهذا كثيرٌ في شعرِ أبي تمام فهو يغزُو في تجنيسه مَغْزَى المجانسةِ بين الكلمات التي تقتضيها الدلالةُ، ومغزى المجانسةِ بينها وبين ألفاظِ متجانسةٍ سابقةٍ عنها. وقد كان الشعراءُ يكتفوه في الغالب بالمجانسةِ بين الأصواتِ والألفاظ. وقد يقعُ أحدُ الأمرينِ في أعقابِ طلب الآخر دون تواتُر والتزامٍ.

2) وإذا لم يَتيسرْ لأبي تمام سجعٌ تجنيسي، عمد إلى دعْم التجنيس اللفظيِّ بتجنيس سجعيٍّ لا ينتمي إلى كلماتٍ متجانسةٍ، وهذا يمثلُ الصورة الثانية:

ألَحْدٌ حَوَى حيةَ المُلْحِدِينَ ولَدْنُ ثَرىً حَالَ دونَ الثَّراءِ؟

ل ح د ح ل ح د

ح د ح ح د د ح د

ومثله قوله:

أَلاَ إِنَّ النَّدَى والجُودَ حَلاَّ بِحَيْثُ حَلَلْتَ مِنْ حَضَرِ الصَّعِيدِ

تج. لـ:............... ح ل ....|.... ح ل ل

تج. س 1... ل | ل ل

2........................ ...ح..........ح......ح..............ح

فالملاحظُ هنا أن صوتَيِّ اللفظينِ المتجانسين قد دُعّما معا بتجنيس سَجعي وفي ذلك مزيد تركيب.

وقد يُعتبر المَوقعُ، فيدعمُ الصوتُ الأولُ من الكلمة بصوتٍ سابقٍ عنها، والأخيرُ منها بمتأخرٍ، كما في قوله:

زَرَعْتُ لَهُ فِي الصَّدْرِ مِنِّي مَوَدَّةً أَقَامَتْ عَلَى قَلْبِي رَقِيباً مِنَ الحُبِّ

ق ـــ ق لب ر ق بـ ـــ ب

وتظهرُ أهميةُ المواقعِ حينَ يكونُ الصوتُ المكررُ قافيةً[1]:

هَدِيَّةٌ مِنْ صَمَدٍ جَوَادِ لَيْسَ بِمَوْلُودٍ وَلاَ وَلاَّدِ

ـ د ـ ـــ د ـــ د و ل د و ل د د

(ولم نشرْ إلى تكرارِ اللام لحصرِ الاستشهادِ في المقصود).

الذي يتأكدُ من تتبُّعِ شعرِ أبي تمام هو أنه لا يتنازلُ عن دعْمِ التجنيسِ اللفظيِّ بالتسجيعِ إلا لغرضٍ فنيٍّ يقتضي فسحَ المجالِ لعنصرٍ بنائي آخرَ ليساهمَ في تعقيدِ التركيبِ التفاعلي الذي يبني عليْه فنَّه.

---

[1] ـ شرح ديوان أبي تمام 920.

3) قد يتضاءلُ التجنيسُ اللَّفظيُّ لضعفِ العناصر المشتركة بين اللفظيـــن، أو لكونها من مُستوى المُضارعةِ أو المقاربةِ فيبدو التجنيـــسُ وكأنـــه ســجعي خالصٌ، أي يغلّبُ المسموعَ على المفهوم، وأحســـبُ أن هـــذا حـــالُ المثـــالين التاليين[1].

نَكَسْـتُ رَأْسِـي بَيْـنَ جُلاَّسِــي ونحنُ مِـنْ سـاقٍ ومِـنْ حَاسِـي

س س س س س

يا صَاحِبَ القَبْرِ دَعْوَى غَيْرَ مُتَّئِـبِ إنْ قالَ أَوْدَى النَّدَى والبَذْرُ والأَسَـدُ

د ـــ . ـــ د . ـــ د ـــ د ـــ . ـــ د

غير أنه يجبُ الانتباهُ إلى دورِ المد والموقعِ الأخـيرِ، موقـعِ التقفيـة، فـي المثالين معاً. وهكذا احتفظ أبو تمام بالتجنيس السجعي الذي ميزَ الشعرَ الجـاهليَّ والإسلاميَّ، ولكنه أدخلَه في تفاعلٍ مع التجنيسِ اللفظيِّ فخاضَ معهُ في مَعمَعتِـه الدلاليةِ بالمجاورةِ والعَدوى.

التفاعلُ الصوتي الدلالي

اكتفى الشعراءُ من الاتجاهين السابقين بالاختلافِ الدلالـــي فـــي مســـتوياته الإسنادية والاشتقاقية غيرِ القويةِ، ولم يجانسوا بين المتضادَّين، أو بين الحقيقـــةِ والمجازِ، إلا لِماما. من ذلك المثالُ المشهورُ للتجنيسِ التـــامِّ أو المطـــابق عنـــد قدامةَ:

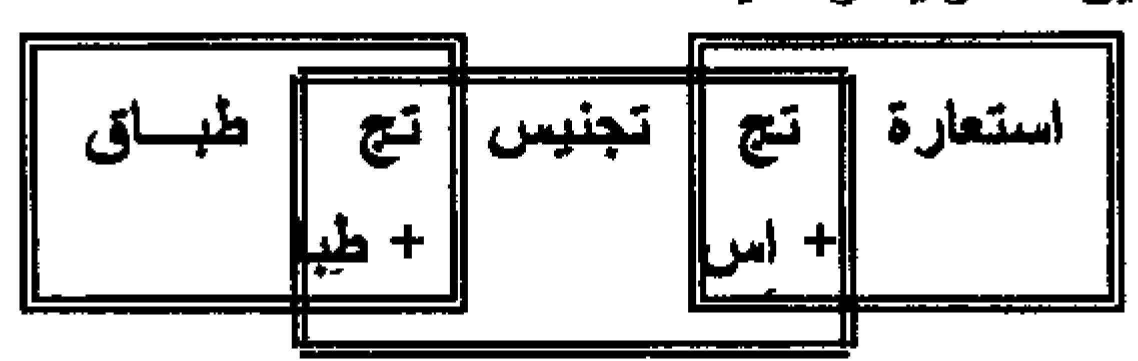
وَنَبَّئْتُهُـمْ يَسْتَنْصِـرُونَ بِكاهِـلٍ وَلِلُّـؤْمِ فِيهِـمْ كَاهِـلٌ وَسَنَـــامُ

[1] ـــ شرح ديوان أبي تمام 832.

ثم إن الاتجاهَ البديعيَّ، مع أبي تمام، قد اتجهَ إلى تقويةِ الموازنـــةِ الصوتيـــة بالمقابلةِ القويةِ بين الحقيقةِ والمجاز، أو بين المتضادَّينِ دلاليا. فنتجَ عن ذلك مـــا يمكنُ أن ندعوهُ التجنيسَ الاستعاريَّ أو المجازيَّ والتجنيسَ المطابقَ.

وليستْ مزيةُ التجنيسِ الاستعاريِّ والمطابق في قوةِ التقابلِ الدّلالي فحســـبُ، بل هيَ موجودةٌ كذلك، وبالأساسِ، في كونِ الاستعارةِ والطباق مُقومين بنـــائيين في الشعر، بل هما، مع التجنيس، أقوى مقومات الشعرِ القديمِ، فيتمُّ بذلك إيقـــاعُ مُقوم شعريٍّ على مقوم آخر.

وبهذه العمليةِ التركيبيةِ نُصبح أمامَ ظاهرةٍ جديدةٍ، هـــي ظـــاهرةُ الصـــورةِ المركبةِ من صورتين؛ صوتية ودلالية:



لقياسِ كثافة التجنيس المجازيِّ والمُطابق بَعيداً عن تُهمة الانتقاء نتَّخذُ بائيـــةَ أبي تمام في فتح عمورية منطلقا، وندعِّمها إذا اقتضى الحالُ بأمثلةٍ إضافيةٍ، مـــع الاكتفاءِ بأجلى الصورِ وأبعدِها عن أي جدال.

تتناوبُ الصورتان في القصيدة، وقد تتوالى إحداهما في عدةِ أبيـــاتٍ، شـــأنَ تجنيس المجازِ في الأبيات: 13. 19. 20[1].

18.مِنْ عَهْدِ أَسكَنْدَرٍ،أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ، قَـــد	شَابَتْ نَوَاصِي اللّيَالِي،وَهْيَ لَمْ تَشِـــبِ
19. حَتَّى إِذَا مَخَّضَ اللهُ السِّنِينَ لَـــهَا	مَخْضَ البَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْـــدَةَ الحِقَـــبِ

---

[1] ــ شرح ديوان أبي تمام 25.

20. أَتَتْهُمْ الكُرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادِرَةً مِنْهَا وَكَانَ اسمُها فرَّاجَةَ الكُرَبِ

ويترددُ في أبياتٍ مفردة نوردها بأرقامها في القصيدة:

3. وَالعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لامعةً بَيْنَ الخَميسَيْنِ لاَ في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

12. فَتْحٌ تَفَتَّحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ وتَبْرُزُ الأَرْضُ في أَثْوَابِهَا القُشُبِ

24. بِسُنَّةِ السَّيْفِ والخطيِّ من دَمِهِ لاَ سُنَّةِ الدِّينِ والإسْلاَمِ مُخْتَضِبِ

28. ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ وَالظَّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ وَظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ في ضُحىً شَحِبِ

33. ولاَ الخُدُودُ وقَدْ أُدْمِيْنَ مِنْ خَجَلٍ أَشْهَى إلى ناظِري مِنْ خَدِّهَا التَّرِبِ

59. تِسْعُونَ أَلْفاً كَآسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ جُلُودُهمْ قَبْلَ نُضْجِ التِّينِ والعِنَبِ

61. ومُغْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ حَيَّ الرِّضَا مِنْ رَدَاهُمْ مَيِّتَ الغَضَبِ

63. كَمْ نِيلَ تَحْتَ سَنَاهَا مِنْ سَنَا قَمَرٍ وَتَحْتَ عَارِضِهَا من عَارِضٍ شَنِبِ

إننا لا ندَّعي الاستقصاءَ، ولا نهدفُ إليه، لأنه يستدعي مناقشةَ الحالات الملتبسةِ وهذا ما يخرجُ بنا عن حدودِ إبرازِ الظاهرةِ إلى استقصاءِ أوجهها، الأمرُ الذي يتطلبُ بحثاً مستقلاً في الموضوع. وفيما أوردناه دليلٌ على قوة وكثافةِ المنحى الاستعاري في التجنيسِ عند أبي تمام ومن سارَ في طريقِه.

يرى الدكتور عبد الله الطيب أن "التجنيس المجازي أكثرُ أصنافِ الجناسِ وروداً في شعر أبي تمام". ومرجعُ ذلك، في نظره، "حرصُه على الزخرفةِ المَعنوية"[1].

---

[1] ـ المرشد 610/2.

إن هذا الحكم لا يُمكن أن يصدقَ على إطلاقه، إلا إذا اعتبرنا مطلق مُجاورة التجنيس للمجاز، لا وقوعَه ضمنه، واختلاطَه به في المادة الواحدةِ، على ما رَسمناه.

كثيراً ما يُحاطُ التجنيسُ المجازي بكثافةٍ سجعيةٍ واشتقاقيةٍ كبيرةٍ مثل قوله[1]:

فَلاَ قَلْبٌ قَرِيحٌ قَلَّبَتْهُ نَوىً قَذَفٌ ولاَ جَفْنٌ قَرِيحُ

ل ق ل ب ق َر ح ق ل ب ن ن ق ن ل ن قَ رح

ونظراً لتعقيدِ البنيةِ التوازنيةِ في هذا البيتِ، فيستحيلُ أن تَفيَ الكتابةُ التوازنيةُ بتمثيل العلاقاتِ المُعقدةِ القائمةِ بين أطرافِه. أما المَزجُ بين التجنيسِ والطباقِ فنميزُ منه ثلاثَ حالاتٍ:

1) المجانسةُ بين كلمتين متقابلتين تقابلَ تعارضٍ أو تناقصٍ مثل "مُحتسب" و"مكتسب" في قوله:

52. هَيْهَاتَ! زُعْزِعَتِ الأَرْضُ الوَقُورُ به عَنْ غَزْوِ مُحْتَسِبٍ، لاَ غَزْوِ مُكْتَسِبِ

فالمحتسب من يعملُ طلبا لثوابِ الله، والمُكتسبُ من يعمل لاكتسابِ مَغنمٍ دنيويٍّ. وهذه الصورةُ عزيزةُ الوقوعِ صعبةُ التصيد، لطبيعةِ اللغةِ وحدودِ إمكانياتها في هذا المجال. ولذلك قد يقنعُ الشاعرُ بأقلِّ ما يمكن من التجانسِ مُدعَّماً بالترصيع لأكبرِ ما يمكن من التقابل، كما الحالُ في العلاقةِ بين "صبَب" و"صُعِد":

[1] ـــ شرح ديوان أبي تمام 806.

14. أبْقَيْتَ جَدَّ بَني الإسْلاَمِ في صُعُدٍ والمُشْتَرِكِينَ ودَارَ الشِّرْكِ في صبَبِ

فـ"الصعد" الارتفاعُ، و"الصبب" الانحدار. ويرجع توازنُ الكلمتين صوتيا إلى بِنْيَتِهما التَّرصيعية وإلى تماثُلهما في الصامت الأول:

ص	و عـ و د	.....	ن
ص	ـ بـ ـ ب	.....	ي

ومن هذا القبيل المقابلةُ بين "نظْمٌ" و"نثرٌ" في قوله:

11. فَتْحُ الفُتُـوحِ تَعالَى أنْ يُحيطَ بِهِ نَظْمٌ مِنَ الشِّعْرِ، أوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

ن ـ ظ م ، ن
ن ـ ث ر ، ن

هذا مع ملاحظةِ المضارعةِ الظاهرةِ بين (م،ر)، والمُحتملة بين (ظ،ث).

وإذا ما تضاءلَ التوازنُ الصوتي فإن التقابلَ الدّلالي يصبحُ مَركزاً ويتحوّلُ الصوتُ إلى الهامشِ ليلعبَ دورَ المُعارضِ. ويظهرُ أن أبا تمام كانَ يهدفُ بِحذقِه الفنّي إلى الخلطِ واللبسِ الذي يوفرُ أكبرَ إمكانيةٍ للتأويلِ وتعدديةِ النص.

ومن تقنياتِه في هذا الصددِ جعلُ الكلمةِ الجوهريةِ في البيتِ مركزاً للجذبِ من عدَّةِ زوايا صوتية ودلالية، شأنُ "غريبٌ" في قوله:

غَرِيبٌ لَيْسَ يُؤْنِسُهُ قَرِيبٌ وَلاَ يَأْوِي لِغُرْبَتِهِ رَحِيمُ

فهي تتعارضُ دلاليا مع "قريبٌ" باعتبار الغربةِ بُعداً، وتُوازنُها ترصيعاً، كما تجانسُها في أغلبِ أصواتها (ر،ب). وهما معا موازنان لـِ "رحيمٌ" في نهايةِ البيتِ. ثم إن "غريبٌ تجانس "غربتِه" اشتقاقاً.

ـ غريبٌ ـ غربتِه

ـ قريبٌ

ـ رحيمٌ

2) **المُستوى الثاني من المقابلة بين المتجانسين**، وهو أكـــثرُ وروداً فـــي شعره، ويتجلى في إضافةِ اللفظينِ المُردَّدَين أو المتجانسين إلى لفظين متقـــابلين تقابلاً قويا. كإضافة "منقلب" إلى "سوء" و"حسنُ" في قوله:

35. وحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبْـقَى عَوَاقِبُـه جَاءَتْ بَشَاشَتُـه مِنْ سُـوءِ مُنْقَلَـبِ

وإضافة "الشمس" إلى "طالعه" و"واجبة" في قوله:

29. فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذا وقَدْ أَفَلَتْ وَالشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا ولَمْ تَجِـبِ

ويحرصُ الشاعرُ، مع ذلك، على أن تكونَ الكلمتانِ اللتانِ تتعلقُ بهما الكلمـــةُ المردَّدةُ على قدر من التوازنِ، وهذا أمرٌ بارزٌ في "طالعة" و"واجبة":

ط	ـِ ل	ـ . . عـ	ـ ت , ن
و	ـِ ج	ـ . . ب	ـ ت , ن

والتجنيسُ ضعيفٌ هنا لاختلافِ الجذرين، ولكن الترصيع قد عوَّض ضعفَـــه قوةً. والأمر بخلاف ذلك في "حُسن" و"سوء" اللتين لا تشتركانِ إلا فـــي الســـين فقطُ، وهي قويةٌ، مع ذلك، لكونها من جذر الكلمة. ونُلحق بهذا البـــابِ مـــا وردَ في مِثال سابق (البيت 52):

غزو محتسب / غزو مكتسب

فالكلمتان المتجانستان المتعارضتان في نفس الوقـــتِ قـــد أُردِفتـــا كَلمتيـــن مردَّدتين غيرَ متعارضتين إلا بهذه الإضافة.

وقد لا تكونُ بين الكلمتين المُختلفتين المُردِفتين للمترددتينِ علاقةٌ تجنيسـيةٌ أو توازنيةٌ قويةٌ كما هي العلاقة بين "الخوفِ" و"الطربِ" في هذا البيت:

57. مُوَكَّلاً بِيَفَاعِ الأرْضِ يُشْرِفُــهُ   مِنْ خِفَّةِ الخَوْفِ لاَ مِنْ خِفَّةِ الطَّــرَبِ

3) يَلْجأ الشاعرُ أحيانا إلى المجانسةِ بين المُثبتِ والمَنفي، كقوله:

60. يا رُبَّ حَوْبَاءَ إجْتُثَّ دَابِرُهُــمْ   طَابَتْ، ولَوْ ضُمُّخَتْ بالمِسكِ لمْ تَطِبِ

8. وصَيَّرُوا الأبْرُجَ العُلْيَا مُرَتَّبَــةً   مَا كَــانَ مُنْقَلِبــاً، أوْ غَــيْرَ مُنْقَلِــبِ

وشبيهٌ بالأخيرِ قولُه:

فَأنْتَ لَدَيْهِ حَاضِــرٌ غَيْرُ حَاضِــرِ   جَميعاً، وَعَنْهُ غائبٌ غَيْــرُ غَائِــبِ

هذه أهمُّ صورِ التفاعلِ بين التوازنِ التجنيسي، خاصةً، وبينَ التقابلِ الدّلالــي حيثُ يتوفرُ طرفانِ أو أربعةُ أطرافٍ. ونختمُ الحديثَ عنها بصورةٍ متميزةٍ تكـون الكلمةُ فيها محلَّ نِزاعٍ بين كلمتين إحداهما تجانسُها والأخرى تطابقُها، كما فــي البيت التالي:

شَجا في الحَشَا، تَرْدَادُهُ لَيْسَ يَفْتَــرُ   بِهِ صُمُــنَ آمَالِــي، وإنِّــي لَمُفْطِــرُ

فكلمة"مُفطر" توازن "يَفتر":

ر	ت ,	ف	يــ ــ
ر	. ط . . .	ف	م ,

وتقابل "صُمُنَ" تقابلا قويا:

يفترُ=	مفطر	=/= صُمن

وقد شُغلَ أبو تمام بالتفاعل التوازني الداخلي وبالتفاعل بين الدلالةِ والصوتِ عن الموازنات المَوقعية الترصيعية التي طبعت الاتجاهَ التراكُمي. ولذلك كانَ الترصيعُ القائم على المَواقعِ التركيبية المتوازنة أقلَّ البنياتِ التوازنية في ديوانِه. لا يُصادفُ الدارسُ منه أكثرَ من الأمثلةِ القليلة التي تتداولُها كتبُ البلاغةِ والبديعِ، مثلُ قولِه في البائية السابقة:

37. تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ   لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ، في اللَّهِ مُرْتَغِبِ

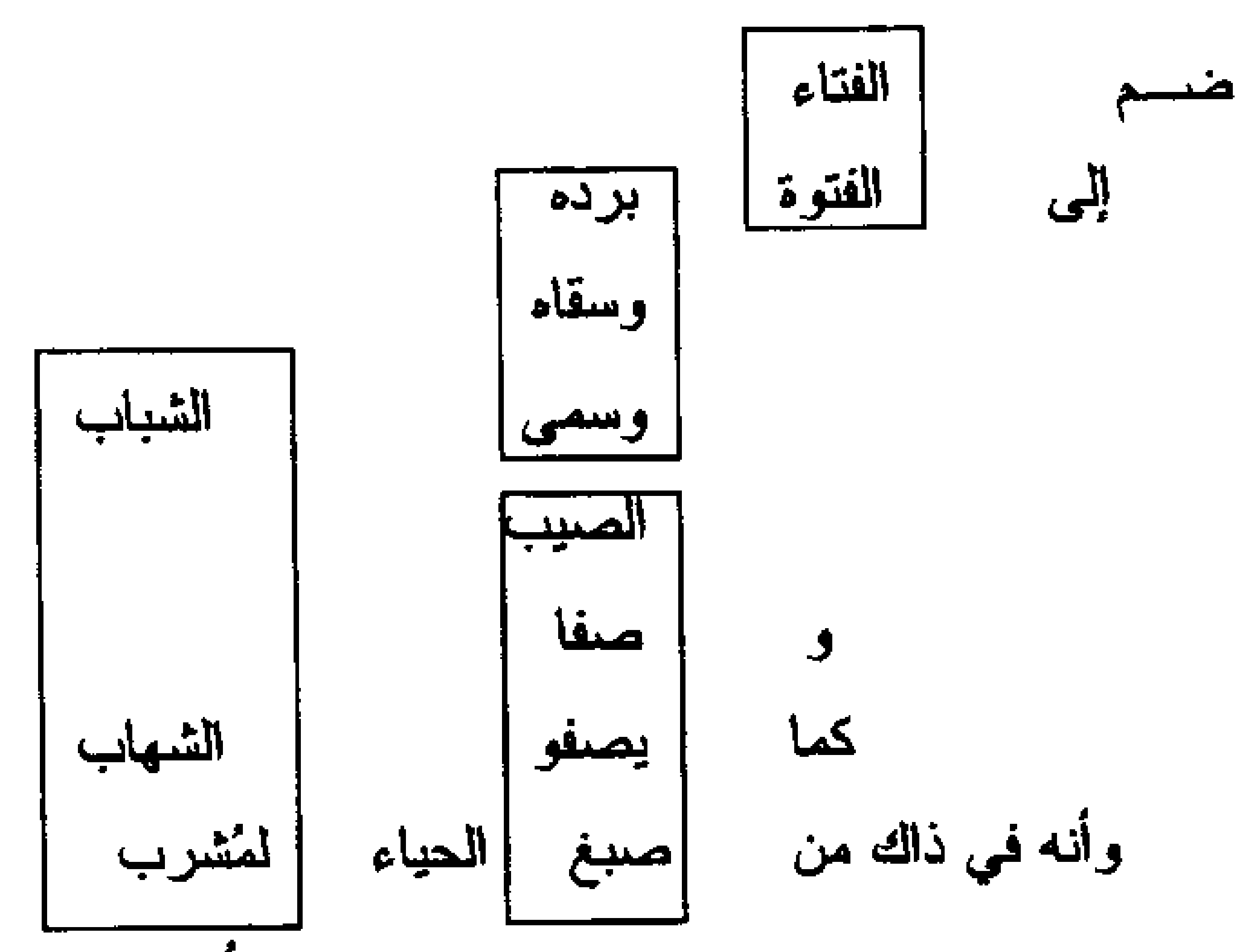
فيكفي القولُ بأن هذا النموذجَ لم يتكرر في البائية، على طولِها وغنَى صناعتِها. هذا لا يعني خلوَ شعرِ أبي تمام من الترصيعِ، ولكنَّه يعني أن ترصيعَه إشكاليٌّ ملتبسٌ بالتجنيس تتفاعلُ فيه العناصر الصامِتية والدلالية بالعناصر الصائتيةِ فتحولُ بينه وبينَ التوازنِ التامِّ، إنه يعتمدُ أساساً على كلماتٍ متقابلةٍ أو متجانسةٍ قليلا، كما يعتمدُ على التوازنِ النسبي بين الجُمل القصيرةِ غيرِ المتوازيةِ المواقعِ. لقد عزفَ أبو تمام عن رُكوب التوازي ذي الطبيعة النثرية (السجع)، الذي استسهل ركوبَه الكثيرُ من الشعراء المتوسطين من الاتجاهِ التراكمي.

إن الميزة الأساسية لترصيع أبي تمام، مرةً أخرى، هي التركيبُ المعقد بينَ العناصرِ التوازنية والدلالية التي تعوقه عن السيرِ في اتجاهٍ واحد. فلنتأمل بنيةَ البيتين التاليين:

ضَمَّ الفتاءَ إلى الفُتُوَّةِ بُرْدُهُ   وَسَقَاهُ وَسْمِيُّ الشَّبَابِ الصَّيِّبُ
وَصَفَا كَمَا يَصْفُو الشِّهَابُ وَإنَّهُ   في ذاكَ مِنْ صِبْغِ الحَيَاءِ لَمُشْرَبُ

فأول ما يُثيرُ انتباهنا هو البنيةُ التجنيسيةُ اللفظية والسجعية المنتشرة في

البيتين، وسنحاولُ تمثيلَها فضائياً باعتبارها رُجوعاً، ما أمكنَ ذلك، (وهـــذا أمـــرٌ صعبٌ لتعقُّد العلاقات):



وبِجانبِ هذه الإمكانية التجنيسيةِ البارزةِ هناك إمكانيةُ كتابةٍ ترصيعيـــة، لـــها مؤشراتها القافويةُ والتركيبية نُمثلها كالتالي:

ضمَّ   الفَتاءَ   إلى الفُتوة   بُـــردَه
وسقاهُ   وسمي   الشباب   الصيبُ
وصفا   كما   يصفو   الشهاب   وإنـــــه
في   ذاك   من   صبغ   الحياء   لمشرب

فهنا تتجاوب "برده" مع "إنه" و"الصيب" مع "لمشرب" و"الشباب" مع "الشهاب" كما تتجاوبُ الأفعال "ضم" و"سقاه" و"صفا" في أولِ القرائنِ ـــ الجملِ.

وهذا التقطيعُ الذي يُرضي المطالب التوازنية المذكورة يشاكسُ الدلالة كمـــا يشاكسُ الوزن العروضي، وذلك مقصودٌ، بل هو ما يُميز الترصيعَ عنـــد أبـــي تمام.

وكثيرٌ من ترصيع أبي تمام يذكّرنا ببناء البيت عند زهير، ومنه قوله:

صَيَّرتَني مُستَقَراً لِلْهَــوَى، وَطَنــاً لِلْحُزْنِ، يا مُستَقَرَّ الحُــزْنِ والطِّيــبِ

حيث يتكدسُ التوازن في وسط البيت:

صَيرتني	مستقراً للهوى	
	وطنا للحُــزن	
	يا مستقر الحزنِ	والطيب

ومنــهُ:

لَوْ لَمْ يَقُدْ جَحْفَلاً، يَوْمَ الوَغَى لَغَــدَا مِنْ نَفْسِهِ، وَحْدَهَا، في جَحْفَلٍ لَجِــبِ

فهذه البنيةُ الجُملية تدخل في صراع خَلاَّقٍ مع الوزن، ولكنها لا تفرضُ عليــه بنيةً جامدةً متكررةً بكل مواصفاتها التركيبية والقافوية، بل هناك دائمــاً احتمــالُ تغيير القوافي وتكسيرِ التَّوازي النَّحوي.

نُصادفُ أحياناً في شعرِ أبي تمامٍ صوراً تبدو فيها الرغبــةُ فــي الــترصيع أكيدةً، ولكنَّ التجنيسَ يدخلُ معها في صراعٍ فيربح المعركةَ، ويحدُّ مــن بــروز الترصيع. تأملْ هذا البيتَ:

فالشَّمْسُ طَالِعةٌ مِنْ ذَا وَقَــد أَفَلَــتْ والشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا وَلَــمْ تَجِــبِ

يتضحُ من الكتابةِ الفضائيةِ:

فالشمسُ	طالعةٌ	من	ذا	وقد	أفلت
والشمسُ	واجبةٌ	من	ذا	ولم	تجب
1	2	3	4	5	6

أنَّ الشاعرَ قابلَ بين موادَّ المواقعِ فكررَ في (1. 3. 4). ورصَّع صَرفيا في (5،2). وأنزلَ التوازنَ في موقعِ القافيةِ إلى مستوى التقطيع الخالي من أية حليةٍ تجنيسيةٍ وذلك انشغالاً منهُ بالمجانسة بين "واجبةٍ" و"تجبُ" وهي مجانسةٌ قويةٌ بالمقابلةِ الدلالية بين الإثباتِ والنَّفي.

إن العلاقاتِ التوازنيةِ في ديوان أبي تمام لا تسيرُ في اتجاهٍ واحدٍ كما هو الشأنُ عندَ اتجاهِ التراكُم، فالكلمةُ الواحدةُ تتجاوبُ بصيغتها الصَّرفية أو التقطيعية مع جهةٍ، وبصامتٍ أو عدةِ صوامتَ، مع جهة أخرى. وتتجاوبُ بمعناها، طِباقاً أو مجازاً أو غيرَ ذلك، مع جهة ثالثة. وهذا شأن كَلمتي "واجبةٍ" و"طالعةٌ" في هذا البيت فكل واحدة تتجاوبُ مع الأخرى بصيغتها وبعض صوامتها (ت ن)، ثم تتجاوبُ دلالياً مع نقيضها في آخر الشطر.



ونضيفُ مثالا آخرَ لكشفِ هذه العلاقة:

لَبَّاكَ عَبْدُكَ، مُخْلِصَاً، وَبَكَى دَمَاً، عَدَدَ الحَصَى

فنلاحظُ أن "عبدك" تتجاوبُ عن طريق (ب ك) مع "لباك" و"بكى"، وتتجاوبُ مع "عددِ" بـ(ع.د). وكذلك الشأنُ بالنسبةِ لكلمةِ "دما" التي تبدو محايدةً، فهي تتجاوبُ مع "عبدك" و"عدد" بـ "د"، ومع مخلصاً بالميمِ والتنوينِ حسبَ التقسيم الترصيعي المحتملِ:

لباك عبدك مخلصا

وبكى [عبدك] دمـــا

عددَ الحصا

هذا هو الطابعُ العام لترصيع أبي تمام. وقد نُصادفُ بيتاً أو أبياتاً تشـــذُّ عـــن ذلك، تتكرر فيها صيغٌ صرفية، خاصة في حال المدح أو النسبةِ إلى جهة مـــا، ولكن الشاعر يحيطها بالمخالفةِ، ثم لا يلبث أن يتخلى عنها. وذلك مثلُ قوله[1]:

طَبَلَتْ رَبِيعَ رَبِيعَـــةَ المُـــهْمِي لَـــهَا فَـــوَرَدْنَ ظِـــلَّ رَبِيعـــةَ المَمْـــدُودَا

بَكْرِيُّـــهَا عَلَوِيُّـــهَا صَعْبِيُّـــهَا الـــــ حِصنِيـــيُّ، شَـيْبَانِيُّهَا الصِّنْدِيـــــدَا

ذُهْلِيُّـــــهَا مُرِيُّـــــهَا مَطَرِيُّـــــــهَا يُمْنَـــى يَدَيْـــهَا خَـــالِدَ بْـــنَ يَزِيـــدا

وقوله:

لَوْ لَمْ تَكُـــنْ مِنْ نَبْعَـــــةٍ نَجْدِيَـــــةٍ عَلَوِيَّـــةٍ لَظَنَنْـــتُ عُودَكَ عُـــــودَا

على أن هذا في حدِّ ذاته يُظهرُ أن ترصيعَ أبي تمام هـــو ترصيـــعُ صيـــغٍ، وليسَ ترصيعَ توازٍ نحويّ. وهو تقسيم متفاوتُ المقاطع مختلـــف القافيـــةِ فـــي الغالبِ. ولذلك لم يُثرِ اهتمامَ النقادِ القدماءِ الذين تحدثوا عن توسعِه في التجنيـس، ومبالغته في اقتناءِ الغالي منه والرخيس.

وليسَ عزوفُ أبي تمامٍ عن الترصيع القائمِ على توازنِ المواقـــعِ المتوازيـــة دليلاً إضافياً، أو دليلاً حاسماً على ملازمةِ هـــذه الظـــاهرةِ التوازنيـــة لـــلأدب التراكمي أو الشعبي عامة باعتبار العلاقةِ المُفترضةِ عندَ بعض البـــاحثين بيـــن السجع والشعر عند النشأة، فأمامنا شاعرٌ كبيرٌ، على الأقل، شُغلَ بهذه الآلية بـــل

[1] ــ شرح ديوان أبي تمام 177.

شغف بها وعُرف، هو أبو الطيب المتنبي.

من محاسنِ شعر المتنبي عندَ صاحبِ اليتيمة "حسن التقسيم"، يقول في ذلــك مقدما تقسيماته على تقسيم العباس بن الأحنف: "حكى أبو القاســم الآمــدي فــي كتابِ الموازنة بين شعري الطائيين، قال: سمِعَ بعضُ الشيوخِ من نَقَــدةِ الشــعر قولَ العباس بن الأحنف:

وِصَــالُكُمْ هَجْــرٌ، وَحُبُّكُــمُ قِلَــىً وَعَطْفُكُمْ صَــدٌّ، وَسِــلْمُكُمْ حَــرْبُ
وَأَنْتُــمْ بِحَمْــدِ اللهِ فِيكُــمْ فَظَاظَــةٌ وَكُلُّ ذَلولٍ مِنْ مَرَاكِبِكُــمْ صَعْــبُ

فقالَ: واللهِ هذا أحسنُ من تقسيماتِ أقليدس. **وقول أبي الطيب المتنبي فــي هذا الفن أولى بهذا الوصفِ.**

ضَاقَ الزَّمَانُ وَوَجْهُ الأَرْضِ عَنْ مَلِكٍ مِلْءِ الزَّمَانِ وَمِلْءِ السَّهْلِ وَالجَبَــلِ
فَنَحْنُ في جَذَلٍ، والرُّومُ فــي وجــلٍ، والبَرُّ فِي شُغُلٍ، والبَحْرُ في خَجَــلِ[1]

ثم أوردَ له عشرة نماذج أخرى من هذا النمط تبين طريقتــه فــي التقســيم. وعلّقَ عبد الله الطيب على قول صاحبِ اليتيمة بقوله: "وقلّتْ قصيــدةٌ للمتنبــي تخلو من هذا الصنفِ لاسيما شعر شبابه الأول"[2].

وقد احتار الأستاذ عبد الله الطيب عيناتٍ من تقسيماته الجيدةِ وأحــال علــى قصائد يكثُر فيها التقسيم، نوردُ منها قوله:

فَاستَضْحَكَتْ، ثُمَّ قَالَتْ:كَالمُغيثِ يُــرى لَيْثَ الشَّرَى، وَهْوَ مِنْ عِجْلٍ إِذا انْتَسَبَا

---

[1] ــ يتيمة الدهر الثعالبي. 194/1.
[2] ــ المرشد 722/2.

جَاءَتْ بِأَشْجَعِ مَنْ يُسْمَى، وَأَسْمَحِ مَـنْ أعطَى، وَأَبْلَغِ مَنْ أَمْلَى، وَمَــنْ كَتَبَــا
لَوْ حَلَّ خَاطِرُهُ فِي مُقْعَـــدٍ، لَمَشَـى، أَوْ جَاهِلٍ، لَصَحَا، أو أَخْرَسٍ خَطَبَـــا

ثم قال فيها:

فالمَوْتُ أعذَرُ لِي، والصَّبْرُ أَجْمَلُ بِي، والبَرُّ أَوْسَعُ، والدُّنْيَـا لِمَــنْ غَلَبَـــا

ولسنا في حاجةٍ إلى استقصاءِ الأمثلة في قضيةٍ مَشهورةٍ مُصـــادقٍ عليـها، والذي يَحتاجُ إلى رفعِ اللبس هو الفرقُ بين ترصيـــع أبـــي الطيـــب وترصيـــع الشعراء الشعبيين والقدماء عامة؟

إن الفرقَ يكمنُ أساساً في قوةِ فاعليةِ العُنصر الدَّلالـــي باعتبــارهِ عنصـــراً مُؤزِّماً في ترصيع أبي الطيب، حيث يكادُ الذهنُ ينشغلُ بالمقابلاتِ المعنوية:

1. لو حــلَّ خاطرُه في مُقعدٍ لَمَشــى، أو جاهلٍ لَصحَا، أو أخرسٍ خَطبــا

مقعــد / لمشى
جاهــل / لصحا
أخرس / خطبــا

2. فنحن في جدل
والروم في وجل
جذل / وجل

فالمفارقة تكونُ إما داخل القرينة بين مُكونيْها، أو بينها وبين القرينة الموازنــة لها. وقد تخفُّ المقابلة لتنزلَ إلى مُستوى تفريع المَعاني وتقليبِ أوجُهها.

في جميعِ الأحوالِ نكون بصددِ تراكُب الصورِ البلاغية: المقابلة + التـــوازن الترصيعي، أو المقابلة بين الحقيقة والمجـــاز + التـــوازن الـــترصيعي، وهــذه الخاصية هي التي بَنى عليها أبو تمام صناعتَه التجنيسية كما تقدمَ.

إننا لا نَستبعدُ هنا عنصرَ البداوةِ الذي امتزجَ فــــي شــخص أبــي الطيـــب بمعطيات الحضارة وظل يكافحها نظـــراً وممارســـةً. بــل نعتقــدُ أن إخـــراجَ التقسيماتِ الدلالية الناتجة عن تعقيدِ فكرِ أبي الطيب الفلسفي ورحابته في صـــور ترصيعية راجعٌ إلى استعداده العربي وبداوته أيضا.

إن الدورَ الكبير الذي صارتْ تلعبُه المقابلاتُ المعنويةُ والتعريفاتُ قــد حَـدَا بالبلاغيين إلى الانتقالِ من الحديثِ عن الترصيعِ وحصرِه في صـــورٍ محــدودةٍ إلى الحديث عن التقسيم، والتقسيمُ أمْيَلُ إلى التعبيرِ عن الدّلالةِ، حتى وإن جعــلَ له بعضُهم بعداً صوتيا، وشأنه في ذلك شأنُ المقابلة[1].

والخلاصةُ أن أبا الطيب ـــ ومن سلك طريقه في التقسيم ـــ قد حقق تراكــبَ الصور الدلالية والصَّوتيةِ. فلم تعدِ الألفاظُ تكرر عندهم لتـــوازُنِ صيغـــها، ولا التراكيبُ لتوازي مواقعِها، بل لما بينهما، أيضاً، من علاقاتٍ معنويــــة تقابليـــة. وهذا ما أدّى بالبلاغيين إلى تفريعِ التوازنِ الترصيعي والدلالي عـــن مصطلـــح واحد كالتقسيم والمقابلة والمناسبة و.. الخ.

---

[1] ـــ المرشد 722/2.

الفصل الثاني

التوازن والدلالة

1) ظاهرةُ الاشتقاق والترديد

ميزَ أكثرُ البلاغيين بين التجنيس بمعناه الدقيق، وبين الاشتقاق، من جهة، والترديد من جهة أخرى، وذلك لاشتراطِهم اختلافَ دلالة المتجانسين الشيء الذي لم يكن واضحاً في الاشتقاق (وهو المجانسة بين كلمات ترجع إلى أصل معجمي واحد)، وفي الترديد (هو إعادة الكلمة نفسها في موقعين أو مواقع متقاربة) غير أن المدققين منهم انتبهوا إلى مستويات الاختلاف النحوي والسياقي في الظاهرتين فألحقوهما بالتجنيس[1].

ويعتبر "الاشتقاق" و"الترديد" من الآلياتِ التوازنية التي حَظيتْ باهتمام كبير في الشعر العربي القديم، كما تفرعت عن الاشتقاق صورة موهمة دعيت "شبه الاشتقاق".

ويكاد الدارس يحس في بادئ أمره، أن الاشتقاق والترديد قد استعملا استعمالا واحداً في جميع الاتجاهات، وأن الفارق بين الشعراء فيهما فارق كمي لا أكثر، والواقعُ خلافُ ذلك كما سنُبين فقد لعبت الاختلافات الدلالية دوراً ملحوظاً في التمييز بينهم.

1) في الاتجاه التكاملي

استعمل الشعراء الجاهليون الاشتقاقَ والترديدَ استعمالاً ملحوظاً. على أنه يجبُ التفريقُ بين ما صحتْ نسبتُه إليهم من شعرٍ، وما نُحلوه من شعرٍ مَصنوعٍ

---

[1] ــ انظر الفصل الثالث من كتابنا: البنية الصوتية في الشعر.

ينتمي بشتّى مظاهرِه إلى الشعرِ التراكمي. هذه الظاهرةُ جليةٌ في شعر امرئ القيس مثلا، كما سنرى. وربما كانت الدراسةُ الفنيةُ من هذا القبيل مناسبةً لكشفِ الشعرِ الذي يتماشى مع الاتجاهِ العامِّ الجاهلي، اتجاهِ الفحولِ والشعر المصنوعِ من طرف شعراء غيرِ موهوبينَ في الموازنة بين العناصر الشعرية. فأنتجوا شعراً حققوا له تخمة من التوازنِ الصوتي على حِسابِ المقومات الشعرية الأخرى.

على أن الإسرافَ في مقومٍ من المقوماتِ ونسبتَه إلى شاعرٍ بعينِه قد يدلُّ على ما استقرَّ في أذهانِ المشتغلينَ بروايةِ الشعرِ من طوابعِ الشعراءِ واتجاهاتِهم. فقد نُسبَ إلى امرئ القيس مثلاً من المبالغاتِ التوازنية ما لم يُنسب إلى أحد غيره من الشعراءِ.

فلو رَصَدنا المُستوى العادي لهذه الظاهرة في أشهر قصائده؛ في بائيته في أم جندبٍ، مثلا، لوجدناهُ أدنَى من مستواهُ في القصائدِ المنحولةِ بدرجة يصعبُ تفسيرُها بل أنه أدنى من مستوى الترديدِ عندَ شاعرٍ آخرَ اشتهرَ به هو زهير. ونورد فيما يلي نموذجاً من شعرِ امرئ القيس وآخرَ من شعرِ زهيرٍ يصوّرانِ مُستوى هذه الظاهرةِ في الشعر التكاملي الجاهلي.

الاشتقاق والترديدُ في بائية امرئ القيس:

نكتفي بإيرادِ الأبياتِ موضعِ الشاهدِ ــ لقلتها ــ مقطوعةً عن سياقِها، مع إثباتِ أرقامِها في القصيدة[1]:

3. أَلَمْ تَرَيَاني كُلّمَا جِئْتُ طَارِقاً وَجدْتُ بِهَا طِيباً وَإنْ لَمْ تَطَيَّبِ

[1] ــ ديوان امرئ القيس 41.

5.ألاَ لَيْتَ شِعْرِي **كَيْفَ** حَادِثُ وَصْلِـــهَا،	وَ**كَيْــفَ** تُراعِـي **وُصْلَـــةَ** المُتَغَيِّـــبِ
11. فَلِلّهِ عَيْنَا مَـــنْ رَأى مِــنْ **تَفَــرُّقٍ**	أَشَتَّ وَأنْأى مِــنْ **فِــرَاقِ** المُحَصَّــبِ
14. وإِنَّكَ لَــمْ **يَفْخَــرْ** عَلَيْــكَ **كَفَــاخِرٍ**	ضَعِيفٍ، ولَــمْ **يَغْلِبْــكَ** مِثْــلُ **مُغَلَّــبِ**
17. **يُغَرِّدُ** بالأَسْحَارِ فِـــي كُــلِّ سُــدْفَةٍ	**تَغَــرُّدَ** مَيَّــاحِ النَّدَامــى المُطَـــرِّبِ
34. **فَيَوْماً عَلَى** سِــرْبٍ نَقِــيٍّ جُلُــودُهُ	**وَيَوْمــاً عَلَــى** بَيْدَانَـــةٍ أُمِّ تَوْلَـــبِ
37. **فَلأْياً بِلَـــأْيٍ** مَــا حَمَلْنَــا وَلِيدَنــا	عَلَى ظَهْرِ مَحْبُــوكِ السَّــرَاةِ مُحَنَّــبِ
42. **خَفَــاهُنَّ** مِــنْ أنْفَاقِــهِنَّ كَأَنَّمَـــا	**خَفَــاهُنَّ** وَدْقٌ مِــنْ عَشِــيٍّ مُجَلِّـــبِ
43. **فَعَادَى عِدَاءً** بَيْـــنَ ثَــوْرٍ ونَعْجَـــةٍ	وبَيْــنَ شَــبُوبٍ كَالقَضِيمَـــةِ قَرْهَــبِ

لابد من إبداء ملاحظتين: أولاهما كميةٌ، إذ نُلاحظُ أن نسبة الأبيـــاتِ التـــي تحتوي اشتقاقا أو ترديداً دون سُدسِ أبياتِ القصيدةِ (09/55)، وثانيتهما نوعيـــةٌ، وهي أن بعض هذه الترديدات تكادُ تكونُ تكراراتٍ صرفـــاً لضعـــفِ المفارقـــةِ الدلالية بين الجهتين المنسوب إليهما ("كيف" في البيت 5، و"فيوما" فـــي البيـــت 34). كما أن الاشتقاقاتِ لا تقومُ على مفارقاتٍ دلالية صرفية قوية مثل الفاعليـــة والمفعولية مثلا. الخ.

أما البنيةُ البارزةُ في هذه القصيدة فهي التجنيسُ السجعي والـــترصيعُ، مثـــل قوله:

24. لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ، وَسَاقَــا نَعَامَــةٍ	وَصَهْوَةُ عَيْرٍ، قَائِمٍ فَــوْقَ مَرْقَــبِ
______ ______	______ ق ق ق
25. ويَخْطُو عَلَى صُمٍّ صِلاَبٍ كَأَنَّهَا	حِجَارَةُ غَيْلٍ وَارِسَـــاتٌ بِطُحْلَـــبِ
ص م ن ص ل ب ن ن	
26. لَهُ كَفَلٌ كَالدِّعْصِ لَبَّـــدَهُ النَّـــدَى	إِلَى حَارِكٍ مِثْــلِ الغَبِيــطِ المُــذَأَّبِ
د. د. د.	

وهذه ميزة أساسية للاتجاه الكلاسيكي كما بينا.

الاشتقاقُ والترديدُ في معلقة زهير[1]

نسلكُ نفسَ الطريقةِ التي سلكناها مع قصيدةِ امرئ القيس، أي إيراد الأبيات موضع الشاهدِ وحدَها بأرقامها في القصيدة:

6. فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ، قُلْتُ **لِرَبْعِهَا**	لاَ انْعِمْ صَبَاحاً، أَيُّهَا **الرَّبْعُ**، وَاسْلَمِ
10. **بَكَرْنَ بُكُوراً**، واسْتَحَرْنَ **بِسُحْرَةٍ**	فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
11. جَعَلْنَ **الْقَنَانَ** عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ،	وَكَمْ **بِالْقَنَانِ** مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
13. وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ	عَلَيْهِنَّ دَلُّ **النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ**
14. كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ فِي كُلِّ **مَنْزِلٍ**	**نَزَلْنَ** بِهِ، حَبُّ الفَنَا، لَمْ يُحَطَّمِ
16. **سَعَى ساعِيَا** غَيْظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمَا	تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ العَشِيرَةِ بِالدَّمِ
20. وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ **السِّلْمَ** وَاسِعاً	بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الأَمْرِ **نَسْلَمِ**
25. يُنَجِّمُهَا **قَوْمٌ لِقَوْمٍ** غَرَامَةً	وَلَمْ يَهْرِقُوا، بَيْنَهُمْ، مِلْءَ مِحْجَمِ
26. فَمَنْ مُبْلِغُ الأَحْلاَفِ عَنِّي رِسَالَةً	وَذُبْيَانَ: هَلْ **أَقْسَمْتُمْ** كُلَّ **مُقْسَمِ**
27. فَلاَ **تَكْتُمُنَّ** اللهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ	لِيَخْفَى، وَمَهْمَا **يُكْتَمِ** اللهُ يَعْلَمِ
30. مَتَى **تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا** ذَمِيمَةً	وَتَضْرَ إِذَا **ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ**
31. **فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ** الرَّحَى بِثِفَالِهَا	وَتَلْقَحْ كِشَافاً، ثُمَّ تُنْتِجْ، فَتُتْئِمِ
33. **فَتُغْلِلْ** لَكُمْ مَا لاَ **تُغِلُّ** لأَهْلِهَا	قُرًى بِالعِرَاقِ، مِنْ قَفِيزٍ، وَدِرْهَمِ
39. جَرِيءٍ مَتَى **يُظْلَمْ** يُعَاقِبْ **بِظُلْمِهِ**	سَرِيعاً، وإلاَّ يُبْدَ **بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ**
41. رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْئِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا	غِمَاراً، تَفَرَّى بِالسِّلاَحِ، وَبِالدَّمِ
45. تُسَاقُ إِلَى **قَوْمٍ لِقَوْمٍ** غَرَامَةً	صَحِيحَاتِ مَالٍ، طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ

[1]ـ شرح شعر زهير 16.

47. كِرَامٍ فَلاَ ذُو التَّبْـلِ مُـدْرِكُ تَبْلِـهِ	لَدَيْهِمْ، وَلاَ الجَـانِي عَلَيْـهِمْ بِمُسْـلِمِ
48. سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَمَـنْ يَعِـشْ	ثَمَانِينَ حَـوْلاً لاَ أَبـا لَـكَ يَسْـأَمِ
50. وَأَعْلَمُ مَا فِي اليَوْمِ والأَمْـسِ قَبْلَـهُ	ولَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَـدٍ عَمِـي
52. وَمَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ وَيَبْخَـلْ بِفَضْلِـهِ	عَلَى قَوْمِهِ يُسْـتَغْنَ عَنْـهُ، ويُذْمَـمِ
53.ومَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ	يَفِرْهُ وَمَنْ لاَ يَتَّـقِ الشَّـتْمَ يُشْـتَمِ
54. وَمَنْ لاَ يَذُدْ عَنْ حَوْضِـهِ بِسِـلاَحِهِ	يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظْلِـمِ النَّـاسَ يُظْلَـمِ
55. وَمَنْ هَـابَ أَسْـبَابَ المَنَايَـا يَنَلْنَـهُ	وَلَوْ نَـالَ أَسْـبَابَ السَّـمَاءِ بِسُـلَّمِ
58. وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَـدُواًّ صَدِيقَـهُ	وَمَـنْ لاَ يُكَـرِّمْ نَفْسَـهُ لاَ يُكَـرَّمِ
60. وَمَنْ لاَ يَزَلْ يَسْتَحْمِلُ النَّاسَ نَفْسَـهُ	وَلَمْ يُغْنِهَا، يَوْماً، مِنَ النَّـاسِ يَسْـأَمِ

إن مقارنةً سريعةً بين بنيةِ الاشتقاقِ والترديدِ في هذه القصيدةِ وفي قصيدةِ امرئ القيسِ السابقةِ تبينُ تميزاً كمياً ونوعياً[1].

فمن حيثُ الكمُّ، نلاحظُ أن هذه الظاهرةَ تكادُ تُغطي نصفَ أبياتِ قصيدة زهير 25/60. في حين لم تتجاوز عند امرئ القيس سدسَ الأبياتِ 09/55. يضافُ إلى ذلك توالي الظاهرةِ في عدة أبياتٍ، لتحقق كثافة ظاهرة في بعض المواقع.

وتتميزُ بعضُ اشتقاقاتِ زهير وترديداته بتقويةِ الاختلافِ الدّلالي بين الطرفين المُشتقين أو في مُحيط المُردَّين خاصةً في الأبياتِ الأخيرةِ ذات

[1] ـــ من الصدف المُساعدةِ تقاربُ عددِ أبياتِ القصيدتين (55 في الأولى، و60 في الثانية). والحالُ أننا إنما قدّمناهُما على أساس بُروز هذه الظاهرة التوازنية فيهما واشتهارهما الذي يبعد عنهما مظنة النحل أو العبث. والواقع أن بنيتَهما الفنية تبعد هذه المظنة.

الصِّبغةِ الحِكمية وذلك للمقابلة بين حالتين (انظر الأبيات: 48،50،52،53،54،55، 58،60).

والمقابلاتُ الدلالية ذاتُ حضورٍ في قصيدة زهير بصفة عامة.

2) في الاتجاه التراكُمي

في أراجيز العَجاج وابنِه رُؤبةَ

استغلَّ الرُّجازُ الاشتقاق والترديدَ استغلالاً كبيراً على طولِ أراجيزهم. غيرَ أنهم تَميَّزُوا عن الاتجاه التكاملي بِجعلِ اللفظةِ أو الألفاظ المردَّدة أو المشتقةِ أو الموهمةِ الاشتقاقَ أساسَ البنيةِ التوازنية في البيتِ أو الشطرِ أو مَجموعةِ الأشطرِ. فالشطرانِ التاليانِ من قولِ العجاجِ في السيل[1].

وَيَقْلَعُ النَّخْلَ الرِّطَابَ المُرْطِبَا
وَالزَّيْتَ لَمْ يُرْطِبْ وَزَيَّتَا أَرْطَبَا.

مَبنيان على كَلمتي "رطب" و"زيت".

وتبسطُ مادةُ (غ ن) سيطرتَها على الأشطر التالية[2]:

إِنَّ الغَوَانِي قَدْ غَنِيـنَ عَنِّي
وَقُلْنَ لِي عَلَيْكَ بِالتَّغَنِّي
عَنَّا، فَقُلْتُ لِلْغَوَانِي إِنِّي

---

[1] ـــ شرح ديوان العجاج 96.

[2] ـــ نفسه 184.

عَـــنِ الغِنَــــى، وأَنَـــا كَالمُظَّنِّــــي

وتأتي على العَجاجِ لحظاتٌ لا تُفلتُ فيها من التشقيق والتقليبِ في عدة صيغ. فمن ذلك قولُه في مدحِ مُصعب بن الزبير وهَجو المختار بن أبي عبيد[1]:

لَقَـدْ وَجَدْتُــــمْ مُصْعَبَـــاً مُسْــــتَصْعَبَا
حِيـــنَ رَمَـــى الأَحْـــــزَابَ والمُحَزِّبَـــا
وَخَشَـــبِي الأعجـــــامِ والمُخَشَّـــــبَا
والــــدَّرْبَ ذا البُنْيَـــانِ والمُدَرَّبَـــا

يلاحظُ من الأمثلة السابقةِ أن الاشتقاقَ مُدعمٌ بتكرارِ أصواتِ الألفاظِ المشـتقةِ في كلمةٍ لا تنتمي إلى نفس الجذر، كما يلاحظ عدم الحرص علــى المقــابلات الدلالية في الصيغ الصرفيةِ المُشتقةِ. أضفْ إلى ذلك الميل إلى الإعراب خاصــة في ديوان رُؤبة كقوله[2]:

إذا شَـــحَا لِلشَّـــدْقَمَاتِ شَـــدْقَمُهْ
لاَ قَيْـــنَ مَضَّاغَـــاً هِقَبَـــاً قَهْقَمُـــهُ
مِـــنْ طُـولِ مَـا هَقَّمَـــهُ تَهَقُّمُـــه
مُطَلَّقَـــةٌ أَنْيَابُـــهُ لاَ تَكْعَمُـــه

وقوله[3]:

لَـوْ كُنْـتُ أَسْـطِيعُكَ لَـمْ يَشْغَشَــغِ

---

[1] ـــ شرح ديوان العجاج 94.
[2] ـــ ديوان رؤبة 153.
[3] ـــ ديوان رؤبة 97.

شيرِبي وَمــــا المَشْــغُولُ مثــل الأفْــرَغِ
عَرَفْــتُ أنّــي ناشِــغٌ فــــي النَّشــــغِ
إليــكَ أرجُــو مِــنْ نَــدَاكَ الأسْـــــوَغِ
إنْ لــمْ يَعُقْنِـــــي عـــــائقُ التَّسَغْسُـــــغِ
في الأرضِ فارْقُبْنِي وعَجْمَ المُضَّــــــغِ

إن المؤشراتِ السابقةَ كُلَّها تؤكدُ الدورَ الصوتي المحضَ لهذه الظــاهرةِ فــي الأراجيزِ. غيرَ أن التخلي نسبياً عن مطالب المَعنى في الدّقة والوضوحِ لصــالحِ التوازنِ الصوتيِّ قد يكونُ مَركبا لتأسيسِ معنىً أو دلالةٍ ثانويةٍ، دلالـــةٍ شــعرية رمزية.

إن الأراجيزَ تقتربُ في هذه الحالة من سجع الكُهان الــذي يعتمــدُ التــوازنَ والغرابةَ الصوتيةَ والدلاليةَ لخلقِ جوٍّ يلعبُ هذا الدورَ حتى في البيئة الإســلامية. نكتفي بمثالٍ واحدٍ لهذه الممارسة هو المختارُ بن أبي عبيد نفسُهُ، الـــذي هجــاهُ العَجاجُ بالأشطر السابقةِ، لقد كان يدَّعي "الكِهانةَ" والاطلاعَ على الغيبِ، فكـــان لذلك يتعمد محاكاةَ سجعِ الكهانِ والمتنبئينَ ليحيطَ شخصه وكلامَــه بهالــةٍ مــن القداسةِ الدينيةِ، وقد ذكرَ المبرِّد أن "المختار كان يدعي أنه يُلـــهم ضَرباً مــن السَّجاعة لأمورٍ تكونُ، ثم يحتالُ فيُوقعها، فيقول الناسُ: هذا من عنـــدِ الله عــزَّ وجلَّ"[1].

فكأنَّ العَجاجَ حين هجاهُ بذلك الفيضانِ الاشتقاقيِّ كان يَردُّ سِـــحرَ أســـجاعِه الغريبة. وبعدَ ممارسةِ الرُّجاز الاشتقاقية التي تمثل، في نظرنـــا، أقصـــى مــا وصلَ إليه الاتجاه التراكمي نجدُ ظاهرةً ذاتَ مَغزىً، وهي مُحاولةُ المقلديـــن ــ

---

[1] ــ إحسانُ النص الخطابة العربية 200، ونقل كلامَ المُبرد من الكامل 164/2.

من واضعي الشعرِ ونسبتِه إلى القدماءِ ــ إنتاجَ شعرِ صوتيٍّ خالصٍ قائمٍ علـــى هذيانٍ اشتقاقيٍّ، لقد وقعَ في روْعهم أن المسألة مسألةٌ كميةٌ فأوصلوا الاشـــتقاقَ إلى أقصى حدودِه. ونقدمُ هنا مثالاً واحداً دالاً بما يُحيطُ به من ملابساتٍ. فـــهو منسوبٌ[1]، من جهة إلى أمير الشعراء الجاهليين ومُفجِّر ينبوع الشعر، كما هـــو منسوبٌ لعمل الجنِّ المُلْهِم للشعراء. القصيدةُ مكونةٌ من ثلاثة وعشرينَ بيتاً يقـفُ الشاعرُ في السّتّة الأوائل منها على الأطلال وما يتصلُ بها، ثم ينتقلُ ابتداءً مـــن البيتِ السابعِ إلى الحديثِ عن شاعريتِه وعن توابعِه من الجن الذين يعتلجون بـــه فيقصفُ صدرُه رَعداً مُدوياً يَعقبه سيلٌ من الأمطارِ...الخ في هذا الجزءِ ســـيطرَ الاشتقاقُ، كما سيُلاحظُ القارئُ، إنه مرتبطٌ، إذن، بأميرِ الشـــعراءِ وبـــالجنّ ثـــم بالرَّعد والسيولِ والسحابِ[2]...الخ:

1. دِيَارٌ بِـــهَا الظِّلْمَـــانُ والعَيْـــنُ تَعْكِـــفُ وَقَفْتَ بِهَا تَبْكِـــي ودَمْعُـــكَ يَـــذْرِفُ
2. يُـــهَيِّجُ حُزْنـــاً مِـــنْ ضَمِـــيرِكَ دَاخِـــلاً تَذَكُّرُ لَيْلَـــى بَعْـــدَ غَـــرْبٍ يُكَفْكِـــفُ
3. لَقَدْ رَاعَنِـــي ظَبْـــيٌ تَعَـــرَّضَ مُطْفِـــلٌ أَغَـــنُّ عَلَيْـــهِ حَلْيَـــةٌ يَتَشَـــوَّفُ
4. أَلِمَّـــا بِسَـــلْمَى عَنْكُمَـــا إِنْ عَرَضْتُمَـــا وَقُولاَ لها عُوجِي عَلَى مَـــنْ تَخَلَّفُـــوا
5. أَلَـــمْ تَعْلَمِـــي أَنِّـــي صَـــرُومٌ مُشَـــيَّعٌ وَأَنِّـــي بِحُـــبِّ الغَانِيَـــاتِ مُكَلَّـــفُ
6. فَإِنْ تَسْـــأَلِي عَنِّـــي اليَمَـــانِيَّ تُخْـــبَرِي وَإِنْ تَسْأَلِي عَنِّـــي رَبِيعَـــةَ يَعْرِفُـــوا
7. أَنَا الشَّاعِرُ المَرْهُوبُ حَوْلِـــي تَوَابِعِـــي مِنَ الجِنِّ تَرْوِي مَا أَقُـــولُ وتَعْـــزِفُ
8. إذا قُلْـــتُ أَبْيَاتـــاً جِيَـــاداً حَفِظْتُـــهَا، وذَلِـــكَ أَنِّـــي لِلْقَوافِـــي مُثَـــقِّـــفُ
9. إِذَا مَا اعْتَلَجْنَا خِلْتَ فِي الصَّـــدْرِ قَاصِفـــاً كَرَجَّةِ رَعْدٍ صَـــادِقٍ حِيـــنَ يَرْجُـــفُ

---

[1] ــ لقد صرت بعد تسجيل هذا الرأي أخشى أن يكون لامرئ القيس منحيان في الجد والهزل والواقع والإغراب وقدرة على محاكاة الموضوع صوتياً.

[2] ــ القصيدة في ديوان امرئ القيس 323-329 ضمن الزيادات "زيادات ملحق الطوسي مـــن المنحول الثاني". "ويقال إنها لرجل من كندة" (نفسه 323).

10. مُلِثٌ مُرِبٌ مُكْفَهِرٌ يَحُثُّهُ	حَثِيثٌ يُزَجِّي وبْلَهُ فَيُوكِّفُ
11. فَأَزْجَى وجَالَ المَوْجُ فيه وأجلَبَتْ	عَلَى المَوْجِ مِلْجَاجُ الصَّوَاعِقِ تَصنِفُ
12. إذا مَا حَدَا في حَجْرَتَيْهِ تَبَادَرَتْ	سَكَائِبُ قَطْرٍ مُسْتَفِيضٍ تُخَذْرَفُ
13. أَجَشُّ هَزِيمٌ جَوْشَنِيٌّ رَشِيشُهُ	مَرِيشٌ كَمِيشُ الرَّشِّ رَيٌّ يُرَيِّفُ
14. مَهِيلٌ مَهُولٌ مُسْتَهِلٌّ مُهَلْهَلٌ	مُصِيلٌ صَؤُولٌ مُصْمَئِلٌّ مُسَفْسَفُ
15. تَدَاعَى بِدَعْوَى سَاكِنِ الرِّيحِ مُذْ جَرَى	فَمَرَّ بِسَيْلٍ مَا يَغِيضُ يُعَطْرِفُ
16. وَمَرَّ وَمَالَ الرَّعْدُ فِيهِ وأُرْسِلَتْ	عَلَيْهِ سَمَاءٌ تَسْتَفِيضُ وتَغْرِفُ
17. تَكَبْكَبَ فَانْكَبَّتْ مَنَاكِبُ نُكَّبٌ	تَكَبُّ مُسْتَخْفِي الكَوَاكِبِ يَكْنُفُ
18. فَغَمْغَمَ فِي جَوِّ السَّمَاءِ مُغَمْغِماً	فَغَمْغَمَ مِلْثَامُ السَّحَابِ المُؤَلَّفُ
19. تَرَقْرَقَ فَاهْرَاقَ ورَنَّقَ بَرْقُهُ	وَهَاجَتْ بُرُوقٌ في نَوَاحِيهِ تَخْطَفُ
20. فَلَمَّا طَفَا طَافَ عَلَيْهِ وقَدْ طَفَا	طَفِيفٌ أطَفَّ الطَّبْلَ بِالرَّعْدِ مُسْنِفُ

3) في الاتجاه التفاعلي

استمرَّ الاتجاهُ التفاعليُّ في استغلالِ الإمكانياتِ التوازنية للاشتقاق. مزاوجاً بينه وبينَ الإمكانياتِ التوازنيةِ الأخرى. غيرَ أن الجديدَ عندَ هذا الاتجاه هو تقويةُ جانبِ الإبهامِ بإعطاءِ شبهِ الاشتقاقِ ــ الذي سُميَ عند بعض القدماء الاشتقاقَ الموهمَ ــ مكانةً أوسعَ، بل والاتكاءِ عليهِ أحياناً في أبياتٍ متواليةٍ، وكذا التوسع في الاشتقاقِ من الأسماءِ والأعلامِ.

لقد قامَ الاشتقاقُ عند القدماءِ على التفريعِ من أصلٍ مُعجميٍّ واحدٍ كذكرِ الفعلِ ومصدرِه أو ماضيهِ ومضارعِه أو غيرِ ذلك من الاشتقاقاتِ الممكنة. وهذه الصورةُ موجودةٌ أيضاً في شعرِ أبي تمام يُقوِّيها الاختلافُ الدّلالي القائمُ على المقابلةِ أو الحقيقةِ والمجازِ. وهذا شيءٌ بيناهُ سابقاً. أما شبهُ الاشتقاق

فيتعلّقُ بالمجانسةِ بين كَلمتينِ من أصلينِ مُعجميينِ مُختلفين، غيرَ أن تجانسَهما الصوتيَّ التامَّ وهيئةَ اشتقاقِهما توهمُ أنهما من أصلٍ واحدٍ. إن هذه الآليةَ التي تتطلبُ مَعرفة واسعة باللغةِ قد تبدو عزيزةَ الوقوعِ صعبةَ التصيُّدِ، ولكن المؤكدَ أن أبا تمام كانَ يصيبُ منها ما شاءَ كلَّما صوَّبَ إليها همَّتَه. كما هو الشأنُ في الأبياتِ الأولى من إحدى مَدْحياتِه لمحمد بن عبدِ الكريم الزيات، جاءَ فيها حسبَ الترقيم[1]:

1. **مَتَى أَنْتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الحَيِّ** ذَاهِلُ[2]	وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةَ الدَّهْرِ آهِلُ !
2. **تُطِلُّ الطُّلُولُ**[3] الدَّمْعَ في كُلِّ مَوْقِفٍ	وتَمْثُلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ المَوَاثِلُ
3. دَوَارِسُ لَمْ يَجْفُ الرَّبِيعُ رُبُوعَهَا	وَلاَ مَرَّ في **أَغْفَالِهَا**، وهوَ **غَافِلُ**[5]
4. **فَقَدْ سَحَبَتْ** فِيها **السَّحَائِبُ** ذَيْلَهَا	وَقَدْ **أُخْمِلَتْ** بالنَّوْرِ فِيها **الخَمَائِلُ**
5. **تَعَفَّيْنَ** مِنْ زَادِ **العُفَاةِ**[4] إذا انْتَحَى	عَلَى الحَيِّ صَرْفُ الأَزْمَةِ المُتَمَاحِلُ
6. لَهُمْ سَلَفٌ سُمْرُ العَوَالِي وسَامِرٌ	وَفِيهِمْ **جَمَالٌ** لا يَغِيضُ **وَجَامِلُ**[6]
7. لَيَالِيَ أَضْلَلْتَ العَزَاءَ وَجَوَّلَتْ	**بِعَقْلِكَ** آرَامُ الخُدُورِ **العَقَائِلُ**

لقدْ كدَّسَ الشاعرُ في هذه الأبياتِ السبعةِ تسعةَ تجنيساتٍ موهمةِ الاشتقاقِ من أصلٍ واحدٍ، ثم تخلَّى عن ذلك إلاَّ لِماماً في بقيةِ القصيدة، وهذه جملةٌ من الأبياتِ المواليةِ للسبعةِ السابقةِ:

[1] ــ شرح ديوان أبي تمام 468.

[2] ــ "ذهلية: امرأة من بني ذهل: هنا سال وناس" (نفسه 468).

[3] ــ "تطل: تهدر" (نفسه 468) والطلول: رسوم الديار أو بقايا الديار.

[4] ــ "تعفين: زال منهن. العفاة: طالبو المعروف" (نفسه).

[5] ــ"الأغفال : الأرض التي لا علم لها" (نفسه).

[6] ــ "السامرُ: المتحدث في ضوء القمر" (نفسه).

8. مِنَ الهِيفِ لَوْ أَنَّ الخَلاَخِلَ صُيِّرَتْ لَهَا وُشُماً جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلاَخِلُ
9. مَهَا الوَحْشِ إِلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسُ، قَنَا الخَطِّ إِلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِلُ
10. هَوىً كَانَ خَلْساً، إِنَّ مِنْ أَحْسَنِ الهَوَى هَوىً جُلْتَ فِي أَفْنَائِهِ، وَهْوَ خَامِلُ
11. أَبَا جَعْفَرٍ إِنَّ الجَهَالَةَ أُمُّهَا وَلُودٌ، وَأُمُّ العِلْمِ جَدَّاءُ حَائِلُ

ولا نستمرُّ في قراءةِ القصيدة إلا زدنا تأكداً من تخلي الشاعرِ عن هذه الآليـة واكتفائهِ بالترديدِ على نحو ما في البيتِ الثامنِ (الخلاخل / الخلاخل)، وخاصـةً البيتَ العاشر، حيث تكرارُ لفظِ "هوىً" ثلاثَ مرات ثم دعمُه بلفظ "هو". غير أنَّ أبا تمام قد سعى أحياناً إلى رفعِ مستوى الاختلافِ بين المردَّدَيْن إلـى مسـتوَى أعلى بجعلِ أحدِهما في مستوى الوصفِ اللغويِّ والآخـرِ فـي مسـتوى اسـمِ الجنسِ، كما في قوله:

48: وَمَا رَاغِبٌ أَسْرَى إِلَيْكَ بِرَاغِبٍ وَلاَ سَائِلٌ أُمَّ الخَلِيفَةِ سَائِلُ

فالأمر جلي بين "سائل" الأولى أي طالب حاجة، و"سائل" الثانية أي محـترف التسوُّل. ولذلك قال الشارحُ مُجملا: "أي ليس سؤالُك وسؤالُ الخليفةِ يشـينُ مـن طَلَبَه"[1] أضفْ إلى ذلك فاعليةَ النَّفي التي تسعى لنفي مَذمةِ السؤالِ عن السـائل، وخلاصتُها: "ليسَ السائلُ سائلاً".

وهذا يُشكلُ مُستوىً وسطاً بين الترديدِ المَحض وشبهِ الاشـتقاقِ وهـو مـن علاماتِ الاتجاهِ التفاعلي البديعي[2]، ومثلُ ذلك إضافة كلٍّ مـن المُرَدَّدَيْـنِ إلـى جهتينِ مُتعارضتين تعارضاً قويا، مثلُ إضافةِ "السم" إلى الشفاءِ والقتلِ:

[1] ـ شرح ديوان أبي تمام 473.

[2] ـ انظر مناقشة ذلك في الفصل الثالث من كتاب (ب. ص. ش).

51. وقَدْ تَألَفُ العَيْنُ الدُّجَى، وَهْوَ قَيْدُهَا ويُرْجَى شِفاءُ السُّمِّ، والسُّمُّ قَاتِلُ

أما الوجهُ الثاني للاشتقاقِ المُوهم الذي نعتبرُه من ميزات الصناعةِ عند أبي تمام، فهو الاشتقاقُ من الأسماءِ. وهو إن وُجِدَ عندَ شعراءَ قبلهُ فلمْ يتوسَّعوا فيه توسُّعه. وقد عدَّ عبد القاهر الجرجاني ذلكَ منهُ استسلاماً للتكلُّفِ أحياناً، فقال فيه: "ويرى أنهُ إذا مرَّ على اسمِ موضعٍ يَحتاجُ إلى ذكرِه، أو يتصلُ بقصةٍ يذكُرها في شعرِه من دونِ أن يشتقَّ منهُ تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً، فقد باءَ بإثمٍ، وأخلَّ بفرضٍ حتْمٍ، من نحو قوله:

سيفُ الإمامِ الذي سَمَّتْهُ هِمَّتُهُ لَمَّا تَخَرَّمَ أهْلَ الأرْضِ مُخْتَرِمَا
إنَّ الخَلِيفَةَ لَمَّا صَالَ كُنْتَ لَهُ خَلِيفَةَ المَوْتِ فِيمَنْ جَارَ أوْ ظَلَمَا
قَرَّتْ بِقُرَّانَ عَيْنُ الدِّينِ وانْتَشَرتْ بالأشْتَرَيْنَ عُيُونُ الشِّرْكِ فَاصطَلَمَا[1]"

الذي يَهمنا هنا هو تأكيدُ الظاهرةِ في حدِّ ذاتها، أمَّا الحكمُ عليها بالتكلف فيرجعُ إلى موقفِ عبدِ القاهر الجُرجاني من البنيةِ الصوتيةِ بصفةٍ عامةٍ، وقد عرضنا له في مكانٍ آخر. ونشيرُ هنا إلى ما يتصلُ بهذه الواقعة اتصالا خاصا ومباشراً.

لقد أرجع عبد القاهر مزيةَ التجنيسِ كلَّها إلى ما ينتجُ عنه من "توهُّم"[2]، وغابَ عنهُ أن هذه الصورةَ من الاشتقاقِ توهمُ أن الفعلَ والصِّفة داخلان في جوهرِ الاسمِ المشتق منه، أو مستخلصة من جوهرِه، فهي بذلكَ ذاتُ قوةٍ إقناعية، وليستْ مجردَ حِلية "لفظية".

---

[1] ـ أسرار البلاغة 11. الأبيات 10-12 من قصيدة له في الديوان

[2] ـ أسرار البلاغة 14. 11.

* * *

إن أمثلةَ التوازنِ المتطرفةَ في الاتجاهِ التراكمي لَتدعو إلـى التسـاؤل: هـل يمكن وجودُ شعرٍ يقومُ على الموازناتِ الصوتية وحدَها، دون مـا حاجـة إلـى المقوماتِ الدلالية المساهمةِ في البناء اللغوي للنص الشعريِّ؟

إن الذي ينسجمُ مع ما نذهبُ إليه من قيامِ الشاعريةِ علـى التفـاعلِ يجعـلُ الحديثَ عن غيابِ أحدِ أطرافِ التفاعلِ (الدلالة والصوت) أمراً غـير مقبـول. الأجدرُ بالدارس أن يبحثَ عن مستوى الحُضورِ من الظـهورِ والخفـاء، ومـن القيادة والتبعية. بل ينبغي، أكثر من ذلك، كشفُ فاعليةِ الغياب. فمن العناصرِ مـا يفعلُ بالغيابِ لِما ألفناهُ من حضورِه، فنحنُ لا ننطلقُ في قراءتِنا من فراغٍ.

فالذي يمكن البحثُ عنه، إذن، هو مَدى هيمنةِ الموازناتِ لا تفردها بالفاعليـةِ الشعرية. وليس الأمر خاصا ــ في هذا الصدد ــ بالشعر القديـم ذي الطبيعـة الخطابيةِ وإنما ينسحبُ أيضاً على الشعر الحديث. فبعد موجةِ الحماسِ المرتبطـةِ بالمستقبليينَ والدادائيين والحُروفييـن وغـيرهم يعـود الدارسـونَ البِنْيَويـون للاعترافِ باستحالةِ قيام شعر صوتي خالصٍ.

2:مستويات تفاعل الصوت والدلالة داخل البيت:

الاتساق والتضمين

درسنا مفهوم الاتساق والتضمين في كتابنا البنية الصوتية في الشعر، وميزنا بين التضمين الداخلي الذي يهُمُّ ترابط الشطرين، والخارجي الذي يسهم ترابط الأبيات وقد لاحظنا أن التضمين الداخلي يلعبُ دوراً مُشعرنا في الشعر العربي يقتضي تتبُّعه وكشفَ فعالياته فخصصناه بهذه الدراسة التمهيدية. ونقيضُ التضمين الاتساقُ، وهو تطابق التقطيع النظمي الصوتي مع التمفصل الدلالي.

من قراءة غيرِ شاملة للشعر العربي ـــ ولا يمكن أن تكون إلا كذلك ـــ أمكن الالتقاءُ بأنماطٍ مُختلفةٍ من صور الاتساقِ والتضمينِ. وليسَ من الممكنِ تقديمُ نماذجَ لكل الخصوصياتِ التي تُميزُ هذه المجموعة من الشعراءِ عن تلك، ولا ذلك العصرَ عن غيره. كما لا يمكنُ الخوضُ في تفسيرِ أسبابِ وجودِ هذه الظاهرةِ أو تلك. فإنجازُ ذلك يتطلبُ أن تكونَ بين أيدينا دراساتٌ في الموضوعِ، وهو شيء غير مُتيسر حالياً. وكل ما نستطيعُ عمله، في هذا السياقِ، الإشارةُ إلى بعضِ المعالِمِ البارزةِ، وطرحُ أكثر ما يمكن من الأسئلةِ من خلالِ التناولِ الوصفي لهذه المعالم.

سبقَ أن رأينا أنَّ مواقفَ البلاغيينَ والنقادِ العربِ من الاتساقِ والتضمينِ تمتدُّ من موقفِ أبي العباس ثعلب الذي يرى مثَله الأعلى في استقلالِ الوحداتِ الإيقاعية نظميا ودلاليا، إلى موقفِ ابن طباطبا وابنِ الأثيرِ اللذين يحبذانِ ترابطَ أجزاءِ الكلامِ[1]. ويمكن القول، الآن، بأن الممارسةَ العَملية عند الشعراءِ كانت

---

[1] ـــ البنية الصوتية في الشعر.

فعلا تمتد ـــ وخاصة بالنسبة للتضمين الداخلي ـــ وهو محـــور بحثنـــا ـــ بيـــن حدودٍ شبيهةٍ بتلك التي دافعَ عنها المُنظرون؛ تمتدُّ من هيمنــــةِ الاتســـاقِ، عنـــد امرئ القيسِ مثلا، إلى هيمنة التضمينِ عند العَجاجِ، عَبر تجربةٍ متفردة تحــــاولُ تحقيق التضمينِ عَبر بنية اتساقٍ مخالفةٍ عند زهير.

إن عملية الاختزالِ التي انتخبتْ هؤلاء الشعراء كـــانت عفويـــةً جـــداً فـــي منطلقها لا تهمها إلا الظاهرةُ. ثم تأكدَ لي أن هؤلاء الشـــعراءَ يمثلـــون، فعـــلا، ثلاثَ اتجاهاتٍ في بناءِ الشعر.

1) هيمنة الاتساقِ : الخطاطةُ الإمرُقيسية

يبدو وكأن أبا العباس ثعلب كان ينظّر انطلاقاً من ديوان أحدِ فحولِ الشـــعراءِ الجاهليين الذين اعتُبروا قُدوة في كثير من قيمِ الشعر القديم، ـــ ديـــوان امـــرئ القيس بالتحديد. فشعرُ امرئ القيـــس نمـــوذجٌ مِثـــالي لتشـــخيصِ آراءِ ثعلـــب. وسنحاول تلمس ذلك من خلال ملاحظات وجيزة:

1 ـــ لا يكاد تضمينُ الافتقار الخارجي يحتل مكانة تسمحُ له بالظـــهور فـــي ديوان امرئ القيس. فالعلاقةُ بين الأبيات هـــي فـــي الغـــالبِ علاقـــة اقتضـــاءٍ واستقلالٍ. فلا ترتبطُ الأبياتُ فيما بينها إلا برابطة الضمير، وعودةِ الكلامِ علـــى متقدمٍ، أو برابطةِ العطفِ وغير ذلك من الروابطِ المعنوية المفـــترضِ وجودُهـــا في كلام يدور حولَ موضوعٍ معين؛ روابطُ مرجعيةٌ أساساً.وحـــالاتُ التضميـــن الخارجي التي تقومُ على ترابطٍ نحويٍّ ملموس، أي تخـــترق جُمـــلاً متماســـكة، حالاتٌ محدودةٌ في كل الديوان، لا نَرى ضرورة لإثباتها هنا. وهي من نوعِ مـــا ورد في المعلقةِ: "فقلت له لما تمطى .. / ألا أيها ..". ومن صورها قوله[1]:

---

[1] ـــ الديوان 93. وأمثلة أخرى في الصفحات 90. 91. 105. 106. وهذا الأخير لا يكـــون تضميناً إلا بفهمٍ خاص. وبرغم كونِ الترابط المضموني في أرجوزةٍ له مطولـــةٍ يبلـــغ حـــدَّ

وَمَجْـرٍ كَغُـــلاَّنِ الأُنَيْعِـــمِ بـــالِغٍ   دِيَارَ العَدُوِّ ذي زُهـــاءٍ وأَرْكَـــانِ
مَطَـوْتُ بِـــهِمْ حَتَّـــى تَكِـلَّ مَطِيُّـــهُمْ   وحتَّى الجِيَادُ ما يُقَـــدْنَ بِأَرْسَـــانِ

وهذا تضمينٌ ضعيفٌ لبُعدِ ما بين الطرفين، من جهة، ولإمكانيـــةِ اســتغناءِ البيتِ الأولِ بنفسه، بشيءٍ من التأويلِ.

2 ـــ العلاقةُ الأساسيةُ بين الأشطر في ديوان امرئ القيـس هـي اسـتقلالُ الشطر الأول عن الثاني، وافتقارُ الثاني إلى الأول في غالب الأحيـانِ، وقيامُـه بنفسه في حالاتٍ قليلة. إذ يكون الشطرُ الثاني في الغالب تكميلا لمعنــى الأولِ، أو تدعيماً له أو توسيعاً لجانبٍ من جوانبه. بل يمكنُ في حالاتٍ كثير الاكتفـــاء بالأشطرِ الأولى من القصيدة دون أن يختلَّ المعنى أو يُعمَّى، غير أنه لن يســموَ إلى مستوى ما يصيرُ إليه عند قراءةِ الشطرين، حيث يكونُ ذلك أكفى.إن أهـــم وسيلةٍ للربط بين الشطرين عند امرئ القيس هي التشبيهُ المقرونُ بالتوكيدِ "كـأن" إذْ قلَّما اكتفى هذا التشبيهُ بشطرٍ واحدٍ لما يصاحبه من حيثيـــات. وتُمثـلُ هـذه الحالةُ وحدها 08/17 من حالاتِ التضمينِ في المعلقـــةِ، أي حوالـــي النصـــف. وتكون حوالي 21 من مجموع حالات التضمين في العينة المعتمدة هنا. ثم هنـاك الفصلُ بين "ربَّ" وما يقتضيه مدخولُها من خبرٍ أو فعلٍ. ويثيرُ الانتبـــاه إليـــها تكرارها القصدي أحياناً، كما سيأتي.

ودون هذه الحالة في الوُرود، هناك الفصلُ بين الفاعل والمفعول بــه، وبيــن المبتدأ والخبر، وبين الفعلِ اللازم وحرفِ الجر الذي يعدِّيه ..الخ. وهي حـــالاتٌ

انصهارِ الأشطرُ في وحدة من الجمل الاسمية، فإن ذلك لا يعوق الوقف عندَ كل شطر. ومـع ذلك فنحن نستثني الأراجيز هنا.

تكاد تكونُ معدودةً، إذا استثنينا بعضَ القصائدِ المنظومةِ في بحـــورٍ قصـــيرةٍ أو مجزوءةٍ مثلِ قصيدتِه بعدَ قتلِ ثعلبَ بن مالكٍ وهي من المتقاربِ، وعددُ أبياتـــها 43 بيتا، وفيها 20 تضميناً داخليا، منها 13 إدماجاً.

أضف إلى ذلك أن حِدة التضمينِ تنكسر عندَ امرئ القيس بسببِ الفصل بيـــن طَرفي التضمين، وبُعدهما عن القافية. ومن المعلوم أن التضمين في مثـــل هـــذه الحالة اعتُبر تضميناً زائفاً [1]. وذلك مثلُ قوله[2]:

فَصبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدَيَّةً، كِلاَبُ ابْنِ مُرٍّ أوْ كِلاَبُ ابنِ سِنْبِسِ

وَبَاتَ إلى أرْطَاةِ حِقْفٍ، كَأَنَّهَـــا إذا أَلْثَقَتْهَا غَبْيَةٌ، بَيْـــتُ مُعْـــرِسِ

فهاتان حالتانِ تُمثلانِ موقعينِ للتضمين عند امرئ القيس، وهما أكثرُ، شـــيوعا في الديوان. وهناك تَشكيلاتٌ أقلُّ شُيوعاً مثلُ[3]:

لَمَّا سَمَا مِنْ بينِ أقْـــرُنَ فَالْـــــــأجبالِ، قُلْـــتُ : فِـــدَاؤُهُ أهْلِـــــي

وبرغم التباعدِ بين الطرفينِ فإن توقفَ استقامةِ المعنى على القافية، كما فـــي قوله:[4]

وأيْقَنَ، إنْ لاَقَيْنَهُ، أنَّ يَوْمَـــهُ بِذِي الرِّمْثِ، إنْ مَاوَتْنَهُ، يَوْمُ أنْفُـــسِ

---

[1] ـــ الديوان 154-167. وفي الديوان قصيدة أخرى من المتقارب فيها إدماج (ص185).

[2] ـــ الديوان 102.104. وفي الديوان حالات يتصل فيها الطرفان اتصالا مباشراً مثل:

وتَخرجُ منهُ لامعاتٌ كأنها أكفٌّ تلقى الفوزَ عند المُفيضِ

وفي القصيدة أمثلة أخرى ويقال لأبي دؤاد (الديوان 72).

[3] ـــ الديوان 205.

[4] ـــ الديوان 204.

قد يدخلُ هذا النموذجَ ضمنَ الشعرِ المَعيبِ عنـد ثعلـب، أي فـي الأبيـات المرجّلة. ففي هذا البيت تضمينُ مركب. فالجملةُ الأولى ("أيقن") صارتْ أسـيرةَ التضمين الذي أصاب الجملةَ التالية : "أن يومه .. يوم". كما أن الجملةَ الثانية قـد أوقفت بظرفٍ وشرطٍ، فصار معنى البيتِ مفتقراً لقافيته، كما تقدم.

على أن في الديوان حالاتٍ يتصل فيها الطرفان الرئيسـيان فـي التضميـن اتصالاً مباشراً، ولكنها استثناءٌ بالنسبةِ للصناعةِ المعتمدة أصلاً عنـد الشـاعر، مثل ما جاءَ في قصيدةٍ له (تنسبُ لأبي دؤادٍ أيضا. ولعـل نسـبتها لأبـي دؤاد مؤيدةٌ باحتوائها على مظاهرَ من الصنعة تُعتبر استثناءً عنـد امـرئ القيـس) أولُها[1]:

1. أعنّي على بَـرق، أراهُ، ومَيـضِ يضيءُ حَبِيّاً في شَـمَاريخَ بيـضِ
2. ويَـهْدَأُ تـاراتٍ سـناهُ، وتـارةً ينوءُ، كَتَعْتَابِ الكَسيرِ المَـهيضِ

3. وتَخرُجُ مِنـهُ لاَمِعـاتٌ كَأنَّـهَا أكُفٌّ تَلَقَّى الفَوْزَ عندَ المُفِيـضِ
4. قَعَدْتُ له، وَصُحْبَتِي بينَ ضَـارِجٍ وبينَ تَـلاعِ يَثْلَـثٍ فـالعَرِيضِ

بعد هذه التقويةِ الملحوظةِ لوسطِ البيتِ، يعود الشاعرُ، فيما بقيَ من القصيـدة إلى تقويةِ الشطر الأول باعتباره مركزَ الدلالةِ في البيت.

أما الوسيلةُ الثانية التي تقللُ من أهمية التضمين في ديوان امرئ القيس فـهي إعطاءُ إمكانيات للتأويل. إذ لا يشعر القارئ بالتضمين إلا بعد قـراءة الشـطر الثاني، كأن يكون الفعل قابلا للزوم والتعدية، فيصح الوقف و لا يصح الابتـداء،

[1] ـــ الديوان 72-73. عدد أبيات القصيدة 22.

حسب مفاهيم أصحاب القراءات. و قد يجوز أن نسمي أغلب ما وردَ في شعر امرئ القيس من هذا "شبهَ التضمين" وهو وسيلةٌ شعريةٌ رفيعةٌ تُتيحُ تعدُّدية القرَاءة و التأويل.

وبعدُ، فلو أردنَا أن نستعمل نعوتَ ثعلب في وصفِ شعر امرئ القيسِ لصدقتْ عليه. ولأمكن القول إن شعر امرئ القيس ينتمي في أغلبه إلى الطبقة الثانية، أي إلى الأبيات الغُرّ التي يستقلُّ فيها الشطرُ الأولُ عن الثاني. وينتمي جانبٌ منه قليلٌ إلى الطبقة الأولى، أي استقلالُ الشطرين معاً. في حين ينتمي أغلبُ أبياته المضمنة إلى الطبقة الثالثة، وينتمي أقلُّها إلى ما اعتبرَ رديئاً أي إلى الطبقة الخامسة.

أما الطبقة الرابعة فهي مزيةٌ وُجدتْ في الطبقات الثلاثِ الأولى. لأن امرأ القيس يعمدُ، في الغالبِ، إلى الترصيعِ في حدودِ الأشطر، سواءٌ أوقعَ التقطيعَ الترصيعيَّ على التقطيع العروضي، أو لم يلتزم ذلك، كما في قوله[1] :

فَلِلسَّاقِ أُلْهُوبٌ / وللسَّوْطِ دِرَّةٌ   ولِلزَّجْرِ منه، وقعُ أهْوَجَ مِنْعَبِ

فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن

على أنهُ قد يعمدُ أحياناً إلى المخالفة بين التقطيعين، فيُعْمِلُ الترصيعَ لتدعيم التضمينِ وتقويةِ إيقاعِ البيتِ المتضررِ بفعلِ تضمينِ نفسِه، كما في قوله[2]:

وَأوتَادُهُ مَاذِيَّةٌ، وعِمَادُهُ رُدَيْنِيَّةٌ، فيها أسِنَّةُ قَعْضَبِ

---

[1] ــ ديوان امرئ القيس 51.

[2] ــ نفسه 53.

وأعتقدُ أنَّ هذه البنيةَ التقطيعيةَ هي بنيةٌ زُهيرية، لا تلْعبُ في ديوان امــرئ القيس إلا دور المنشطِ. في حين يلعبُ النظامُ الأساسيُّ عند امــرئ القيــس أي نظامَ الشطر، دوراً ثانوياً (دوراً منشطاً) عند زهــير. ومــن زاويــة **المنســق والمنشط**، أو المؤالفة والمخالفة سنحاولُ أن ننظرَ في نصٍّ بعينِــه مــن ديــوان امرئ القيس، نص من أشهرِ النصوص عند القدماء، نعتقدُ أن بنيتَهُ قــد سـلمتْ ولو نسبياً من العبثِ. نقصد لاميتَه التالية[1]:

قال امرؤ القيس:

1. ألاَ عِمْ صَبَاحًا أيُّــها الطلَــلُ البَــالِي ... وَهَلْ يَعِمَنْ مَن كان في العُصُرِ الخَــالي
2. وهــل يَعِمَــنْ إلا سَــعِيدٌ مُخلَّــدٌ ... قليــلُ الــهُمُوم مــا يَبِيــتُ بأوْجَــالِ
3. وهل يَعمِنْ مَن كَانَ أحْــدَثُ عَــهدِه ... ثَلاثِيــنَ شَــهْرًا فــي ثلاثــةِ أحْــوَالِ
4. ديارٌ لسَــلمَى عَافيــاتٌ بِــذي خــالِ ... ألَــحَّ عليْــها كُــلُّ أسْــحَمَ هَطّـــالِ
5. و تَحسَبُ سَلمى لا تَزالُ ترَى طَـــلاً ... مِن الوحشِ أو بَيْضاً بِمِيثَــاءِ مِحــلالِ
6. وتَحسَبُ ســـلمى لا تــزالُ كعــهدنا ... بوادي الخُزامَى أوْ عَلَى رَسِّ أوْعَــالِ
7. لَيَــالِي سَــلْمَى إذ تُرِيــكَ منصَّبـــاً ... وَ جِيداً كجِيدِ الرِّئمِ ليــسَ بِمِعطَــالِ
8. ألا زَعمــتْ بَسْبَاســةُ اليــومَ أنَّنِــي ... كَبِرْتُ وَ ألَّا يُحسِــنَ اللــهوَ أمثَــالِي
9. كَذبتِ، لقد أُصبي على المَرءِ عِرسَــهُ ... و أمنَعُ عِرسي أنْ يُزَنَّ بــها الخَــالِي
10. ويَا رُبَّ يومٍ قــد لَــهَوْتُ و لَيْلَــةٍ ... بِآنسَـــةٍ كأنَّـــهَا خَـــطُّ تِمثَـــالِ
11. يُضِيءُ الفِراشَ وجْهُــهَا لِضَجِيعِــها ... كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فــي قَنَــادِيلِ ذُبَّــالِ
12. كأنَّ على لَبَاتِــها جَمــرَ مُصْطَــلٍ ... أصَابَ غَضَىً جَزْلاً وَكُــفَّ بِــأجْذالِ
13. وهَبَّتْ لهُ ريحٌ بِمُخْتَلِــفِ الصُّــوَى ... صَباً وَ شَـــمالٌ فــي مَنَــازلِ قُفَّــالِ
14. وَ مِثْلِكِ بَيْضَاءِ العَــوارِضِ طَفْلَــةٍ ... لَعوبٍ تُنَسِّــينِي، إذا قُمْــتُ، سِــرْبَالِي

[1] ـــ ديوان امرئ القيس 27.

15. كَحِقْفِ النَّقَا يَمْشِي الوليــدَان فوقَــهُ بما احتَسبا من لِيــنِ مَــسٍّ و تَسْــهَالِ
16. لَطيفَة طيِّ الكَشــحِ غــيرِ مُفاضــةٍ إذا انْفَتَلَــتْ مُرتَجَّــةً غــيرَ مِتفــالِ
17. إذا ما الضجيعُ ابتزَّها مِــنْ ثِيَابِــهَا تميــلُ عليــهِ هَوْنَــةً غــيرَ مِجبــالِ
18. تَنَوَّرتُها مِــن أذْرِعَــاتٍ و أهْلُــهَا بيــثْرِبَ أدْنَــى دارِهــا نَظَــرٌ عَــالِ
19. نظَــرتُ إليــها و النُّجــومُ كأنَّــها مَصَــابيحُ رُهبَــانٍ تُشَــبُّ لِقُفَّــالِ
20. سَمَوْتُ إليــها بَعدمَــا نَــامَ أهْلُــهَا سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حَــالاً علــى حَــالِ
21. فَقَالَتْ: سباكَ اللهُ إنَّــكَ فَــاضِحِي، ألستَ تَرَى السُّمارَ و الناسَ أحــوالِ!
22. فَقُلْــتَ: يَمِيــنَ اللهِ أبْــرَحُ قَــاعِداً ولَوْ قَطَعُوا رأسِي لَدَيْــكِ وَ أَوْصَــالِي
23. حَلَفْــتُ لَــها بِــاللهِ حَلْفَــةَ فَــاجِرٍ لَنامُوا فما إنْ من حديــثٍ ولا صَــالِ
24. فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الحَدِيــثَ و أسْــمَحَتْ هَصرتُ بغصنٍ ذي شَــماريخَ مَيَّــالِ
25. وَصِرْنَا إلى الحُسْنَى و رَقَّ كَلامُنَــا وَرُضْــتُ فذلَّــت صَعبــةً، أي إذلالِ
26. فَأَصْبَحْتُ مَعْشُوقاً وَ أصْبَــحَ بَعْلُــهَا عليه القتَــامُ ســيِّءَ الظَّــنِ و البَــالِ
27. يَغِطُّ غَطِيــطَ البَكْــرِ شُــدَّ خِنَاقُــهُ ليقتلنــي، و المَــرءُ ليــس بقتَّــالِ
28. أيَقْتُلنــي و المَشْــرَفِيُّ مُضَــاجِعِي و مســنونةٌ زُرقٌ كأنيــابِ أغــوالِ
29. و لَيْسَ بِذِي رُمْــحٍ فَيَطْعَنَنِــي بِــهِ و ليس بِــذي ســيفٍ وليــس بنبــالِ
30. أيقتُلنِــي وقَــدْ شَــغَفْتُ فؤادَهَــا كما شغف المهنوءة الرجــل الطــالي
31. وقَدْ عَلِمَتْ سَلْمَى وإنْ كَــانَ بَعْلُــهَا بِــأن الفتــى يــهذي وليــس بفعــالِ
32. ومَــا ذَا عَلَيْــهِ أنْ ذَكَــرْتُ أوانِســاً كَغِزْلانِ رَمْلٍ فــي مَحَــاريبِ أقْيَــالِ
33. وبَيْتِ عَذَارَى يَــوْمَ دَجْــنٍ وَلَجْتُــهُ يُطِفْــنَ بِجَمَّــاءِ المَرَافِــق مِكْسَــالِ
34. سِــبَاطِ البَنَــانِ والعَرَانِيــنَ والقَنَــا لِطَافِ الخُصورِ فــي تَمَــامٍ وإكْمَــالِ
35. نَوَاعِمَ يُتْبِعْنَ الــهَوَى سُــبُلَ الــرَّدَى يَقُلْنَ لأهْــلِ الحِلْــمِ ضُــلاًّ بِتَضْــلالِ
36. صَرَفْتُ الهَوَى عَنْهُنَّ مِنْ خَشْيَةِ الرَّدَى ولَسْــتُ بِمَقْلِــيِّ الخِــلالِ ولاَ قَــالِ
37. كَــأنِّيَ لَــمْ أرْكَــبْ جَــوَاداً لِلَــذَّةٍ ولَــمْ أتَبَطَّــنْ كاعِبــاً ذاتَ خَلْخَــالِ

38. ولَمْ أسْبَإ الزِّقّ الـــرَّوِيَّ ولَــمْ أقُــلْ لِخَيْلِــيَ كُــرِي كَــرَّةً بعــدَ إجْفَـــالِ
39. ولَمْ أشْهَدِ الخَيْلَ المُغِـــيرَةَ بالضُحَـا على هَيْكَــلٍ نَــهْدِ الجُــزُارَةِ جَــوَّالِ
40.سَلِيمِ الشَّظَى، عَبْلِ الشَّوَى، شَنِجِ النِّسَـا لَهُ حَجَبَــاتٌ مُشْــرِفاتٌ علــى الفَــالِ
41. وَصُمٌّ صِلابٌ ما يَقِينَ مِـــنَ الوَجَـــى كَأنَّ مَكَانَ الـــرِّدْفِ مِنْــهُ علــى رالِ
42. وقَدْ أغْتَدِي والطَّـــيْرُ فـــي وُكُنَاتِـــها لِغَيْــثٍ مِــنَ الوَسْــمِيّ رائِــدُهُ خَــالِ
43. تَحَامَــاهُ أطْــرَافُ الرِّمَــاحِ تَحَامِيــاً وجــادَ عَلَيْــهِ كُــلُّ أسْــحَمَ هَطَّـــالِ
44. بِعِجْلِزَةٍ قدْ أتْـــرزَ الجَـــرْيُ لَحْمَـــهَا كُمَيْــتٍ كَأنَّــهَا هِــــرَاوَةُ مِنْـــوَالِ
45. ذَعَرْتُ بِـــهَا سِـــرْباً نَقِـــيًّا جُلُـــودُهُ وأكْرُعُهُ وَشْيُ الـــبُرُودِ مِــنَ الخَــالِ
46. كَــأنَّ الصُّــوارَ إذْ تَجَــهَّدَ عَـــدْوَهُ على جَمَزَى خَيْـــلٌ تَجُــولُ بِــأجْلالِ
47. فَجَـــالَ الصُّـــوَارُ واتَّقَيْـــنَ بِقَرْهَـــبِ طَوِيلِ القَرَا والـــرَّوْقِ أخْنَــسَ ذَيَّــالِ
48. فَعَادَى عِـــدَاءً بَيْـــنَ ثَـــوْرٍ ونَعْجَـــةٍ وكَانِ عِداءُ الوَحْشِ مِنِّي عَلَـــى بَـــالِ
49. كَـــأنِّي بِفَتْخَـــاءِ الجَنَـــاحَيْنِ لِقْـــوَةٍ صَيُودٍ مِنَ العِقْبَانِ طَأطَـــأتُ شِـمْلالِ
50. تَخَطَّفُ خِـــزَّانَ الشَّـــرِيَّةِ بالضُحَـــا وقَـــدْ حَجَـــرَتْ مِنْــهَا ثَعــالِبُ أوْرَالِ
51. كأنَّ قُلُوبَ الطَّـــيْرِ رَطْبـــاً ويَابِســـاً لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَــفُ البَـــالِي
52. فلوْ أن ما أســـعَى لأدنـــى مَعِيشَـــةٍ كَفَانِي، ولمْ أطْلُبْ، قَلِيلٌ مِـــنَ المَـــالِ
53.ولَكِنَّمَـــا أســـعى لِمجـــدٍ مُؤثَّـــلٍ وقدْ يُــدرِك المَجْــدَ المُؤَثَّــلَ أمثَــالِي
54. وما المَرْءُ ما دامتْ حُشَاشَـــةُ نفسِـــهِ بِمُــدْرِكِ أطْــرافِ الخُطُــوبِ ولا آلِ

تتكونُ القصيدةُ من 54 بيتاً كما هو بينٌ، فيها خمسةَ عشر تضميناً، موزعــةً توزيعاً ملحوظاً، فهناكَ دفعتانِ كل واحدة مِنهما مكونةٌ من ثلاثِ أبيـــات (3.3). الدفعةُ الأولى بعدَ سبعةَ عشرَ بيتاً، من بدايةِ القصيدةِ، والثانيةُ بعدَ واحدٍ وثلاثيــنَ من الدفعةِ الأولى. ونحنُ نستعملُ كلمةَ دُفعة لما يُحتمل أن تُؤديــه مــن معنــىً انفعاليٍّ، وبين هاتين الدُّفعتين هناك تضميناتٌ مفردة ترد من حين لآخر لتكســير

رتابة الاتساق. ونمثلُ ذلك بكتابةِ أرقامِ الأبياتِ مع إبراز المضمّنة منها:

1 .2 .**3** .4 .5 .6 .7 .**8** .9 .10 .11 .12 .13 .**14** .15 .16 .**17** .**18** .**19** .20
.21 .22 .23 .**24** .25 .**26** .27 .28 .29 .30 .**31** .32 .33 .34 .35 .36 .37 .**38**
.39 .40 .41 .42 .43 .44 .45 .**46** .47 .48 .**49** .50 .**51** .**52** .53 .**54**.[1]

ويُمكن أن ندعم ما نَذهب إليه من وجودِ نسق تتفاعلُ فيه مستوياتُ الاتساقِ والتضمينِ بعرضِ مستوياتِ الاتساقِ والتضمينِ في هذه القصيدة مع ما يُمكن أن يثارَ في حالاتٍ قليلةٍ منها من اختلاف في التأويل:

1) حالات استقلال الأشطر: 1. 9. 21. 29. 35. 36. 42. 53.
2) حالات استقلالِ الشطرِ الأول، واحتمالِ استقلالِ الثاني: 2. 4. 12. 25. 34. 37. 40. (43. 44. 45.) 48.
3) حالات استقلالِ الأولِ وافتقارِ الثاني: (5.6.7) (10.11) 13. (15.16) 20. (22.23) (27.28). 30. (32–33) 39. 41. 47. 50.
4) حالات افتقار الشطرين (السابقة): 3. 8. 14. (17. 18. 19) 24. 26. 31. 38. 46. (49–50). (51–52). 54.

ويمكنُ إلحاقُ الحالة الثانية بالحالة الثالثة حسب القراءةَ التي يعتمدُها القارئ، فهي حلقة وُسطى بينهما.

كما يجب الانتباهُ إلى تعمد الشاعر الوقوفَ عند البنياتِ الجديدةِ التي تردُ مخالفة للبناء السائد فهو يتوقفُ عادةً ليُرددها عدة مرات.

---

[1] ـ يمكنُ إدخالُ الأبيات (49. 50. 51. 52. 53. 54) كلها ضمن تضمين مزدوج داخلي وخارجي، ذلك أن الأبيات التي لوحظ خلوها من التضمينِ الداخلي (50. 53) مشدودة إلى ما قبلها بتضمين خارجي. (الديوان 38–39) فتأمل.

ولْنضفْ هنا مثالاً لتوضيحِ هذه الظاهرة، ودعْم رأينا فيها. لنأخذ قصيدته[1]:

لِمَـــنْ طَلَــلٌ أبصرتُـــهُ فَشَجَانِـــي كَخَطِّ زَبُـــورٍ في عَسِيـــبِ يَمَـــانِ

إذ نلاحظُ أن الاتساقَ هو النظامُ المهيمن، في حين يـــتركزُ التضميـــنُ فـــي الأبياتِ 4. 5. 7. (والبيت السادسُ امتداداً للخامس). ولا يظهر بعد ذلك إلا فـــي البيتين 10. 15. أي على مسافاتٍ متقاربـــةٍ: ...4–7 ... 10 ...15 ... وبذلك يقسمُ التضمينُ القصيدة إلى أربعةِ أقسامٍ كالتالي:

(1–3) ... (8–9) ... (11–14) ... (16–17).

وأعتقدُ أن الشاعرَ إنما عدد أبيات التضمينِ في الدفعة الأولـــى (4–7) لملاءمـــة هذه البنية لانفعالِه، وللبنية الفكرية المُعبرة عن ذلك الانفعـــالِ، وعـــدمِ إمكـــان استفراغها في بيت واحد، والبنية المتميزة التي استهوت الشاعر هي[2]:

4. فإنْ أُمْسِ مَكْرُوباً، فَيَـــا رُبَّ بُهْمَـــةٍ كَشَفْتُ، إذا ما اسْوَدَّ وجهُ الجَبَـــان

5. وإنْ أمسِ مَكْروبا، فَيَـــا رُبَّ قَيْنَـــةٍ مُنَعَّمَةٍ، أعملتُـــــها بكِـــــران

6. لها مِزْهَرٌ يَعلو الخميـــسَ بصوتِـــهِ أَجَشُّ، إذا مـــا حَرَّكَتْـــه اليَـــدَان

7. وإنْ أمسِ مَكْروباً، فيا رُبَّ غـــارةٍ شَهِدْتُ، على أَقَبَّ رَخْـــو اللَّبَـــان

فقد كررَ الشاعرُ نفسَ الخطاطةِ التركيبيـــة فـــي الأبيـــات: 4. 5. 7. وهـــذه الخطاطةُ هي إحدى الخطاطاتِ الزهيرية كما سنوضحُ في مكانٍ آخر.

---

[1] ـــ الديوان 85.

[2] ـــ نفسه 86.

2) هيمنةُ التضمين الداخلي

أ ـ نحو إدماج الشطرينِ ترصيعاً : الخطاطة الزهيرية

بخلاف ما لاحظناهُ في ديوان امرئ القيس، خاصة في العينية التي اعتمدناها، من ميل إلى تقديم المَعنى كاملاً في الشطر الأول، ثم توسيعه أو إغنائه أو المصادقة عليه في الشطر الثاني، نجدُ أطرافَ المعنى في الشطرين أكثرَ تماسكاً، في الغالب، عند زهير. وقد يندمجُ الشطرانِ بفصلةٍ أساسيةٍ في بناءِ المعنى، غيرَ أن زهيراً يتحاشى بترَ الكلمة خلافَ ما سنرى عندَ غيره.لقد عوض زهيرُ وحدةَ الشطرِ، في كثيرٍ من الأحيانِ، بوحداتٍ جُزئية قابلة للوقف دلاليا. وقفا انتظاريا في الغالب. وهو وقفٌ مَدعومٌ بقوافٍ داخليةٍ أو بتوازنٍ كامل أو نسبي. وكثيراً ما لعبَ التنوينُ دورَ التقفيةِ. وبذلك كونتِ الفصْلاتُ عنده قرائنَ، فهي فَصْلاتٌ قَرائنُ. أي أنها تتمتعُ بقدرٍ من الاتساقِ الذاتي. وبذلك يتدفقُ بيتُ زهير يَحدوهُ الترابطُ الدلاليُّ عبرَ عددٍ من الحواجز تكون القافيةُ أقواها. وكثيرٌ من تلك الحواجزِ اختياريٌّ، ولكنه يقترح نفسَه ويُعطي المنشدَ إمكانيةً حقيقيةً لتقديمِ هذا التمفصلِ أو ذاك، وهذا، في نظري، ما أربكَ الدكتورَ فخر الدين قَباوة في تحقيقه لشرح الديوان، فراحَ يضعُ النقط بطريقة قد تبدو عشوائية. لأنه حاولَ أن يسجّلَ التمفصلين بوسيلةٍ واحدةٍ هي النقطةُ والفاصلةُ[1]. والحالُ أن الإصرارَ على تسجيلهما معاً ينبغي أن يؤديَ إلى استعمالِ وسيلتينِ مُختلفتينِ.

سنستعينُ بالمَعالم التي يضعها التوازُنُ والتقفيةُ بين أيدينا، كما نستعينُ بذوقنا

---

[1] ـ انظر شرح ديوان زهير (ص131 البيت 12)، (ص134 البيت 22).

الخاص في تحديد الوحداتِ التركيبية التي تسمحُ بوقفٍ دَلالي تامٍّ أو انتظـــاري، فنحاول على هذا الأساسِ تقطيعَ إحدى أشهرِ قصائدِ زهــير تقطيعــاً [1] يراعــي تمفصلَ الجملِ إلى فصْلاتٍ أو فصلاتٍ ــ قرائنَ، بــالنظر إلــى موقعِــها مــن تمفصل البيتِ وزنيا: القاسمةُ، والقاسمةُ الداخليةُ. وقد اعتمدنا في تشخيص ذلــك الرموز التالية:

الفصلاتِ: خطٌّ أفقيٌّ (ـــ أو ـ).

القاسمةِ: بخط متقطع غليظ (⁞).

القاسمة الداخلية: بخط متقطع رقيق (⁞)[2]:

1) ــ أولُ ملاحظةٍ باديةٍ للعيان هي عددُ حالاتِ التضمينِ الداخلــيِّ بيــن الشطرينِ الذي يتجاوزُ نصفَ الأبياتِ 17/33. (أما بين البيتين فنادرٌ 03/33).

2)ــ عدمُ مصادفةِ مشطورِ البحرِ لوقف دلاليٍّ إلا في حالاتٍ نادرةٍ لا تدخـلُ في نسقٍ ترصيعيٍّ ذي مردودٍ إيقاعي.

فمن هنا يمكن القولُ بأن البنيةَ الغالبةَ على النص هي بنية تضمينية بالنســبة للتمفصل العروضي. ومن الأكيد أن غَلَبة هذه البنية من شــأنه أن يــؤديَ إلــى إجراء إيقاعي تعويضي. وهذا الإجراءُ بارزٌ من تقطيعِ الأبياتِ نفســـها، فــهي مركبة من وحداتٍ ترصيعية غيرِ ملحوظةٍ، في الغالب، ولكنها موجودةٌ. وهـــذه الوحداتُ مكونة من أنساقٍ يمكن كشفُها.

---

[1] ــ هي كافيتُه التي زعم الأصمعي أن ليس للعرب كافيةً أجود (منها) (شرح الديوان 127). ومطلعها:

بان الخليط، ولــم يــأووا، لمــن تركــوا وزودوك اشتياقـــا، أيـــة سلكــــوا

[2] ــ انظر الكتابة التوازنية لهذه القصيدة في ص: 235-236.

الأنساق الترصيعية (عدد الوحدات)	عدد الأبيات التي ورد بيها كل نسق
4	13
5	10
3	6
2	3
6	1

هذا من حيثُ الكم، أما إذا نظرنا إلى الأنساقِ أو نظامِ هذه الوحداتِ فينبغي أن نقسمَ القصيدةَ حسبَ الموضوعاتِ التي تتناولها لنرى فيما إذا كان هذا النظامُ وظيفيا:

الأبيات	الموضوعُ
1 – 6	رحيلُ الخليطِ، وحركة الرحلةِ في الصحراء
7 – 24	تساؤلُ الشاعر هل تُبلغه الناقة. ووصفُها وتشبيهها بالقطاة...الخ
25 – 33	الحديثُ عن العهدِ والجوار. والتهديدُ بالهجاءِ

الأنساقُ الإيقاعية في كل مجموعة

1 – 6 : 3. 5. (4. 4.4). 5.

25 – 33 : 3. 5. (4.4.4). 5. (4.4.4).

7 – 24 : 3. (5.5.5.5). 4. 3. 5. 2. 3. (4. 5. 6. 5. 4). 3. (4.4).

يحتملُ . 5. يحتملُ 4

فيكونُ : (5. 5. 5.). (4. 4. 4. 4.)

ما هي الدلالةُ التي يُمكن أن نُعطيها لهذه الأنساقِ، خاصة تطابق بنيتي المجموعتين (1–6) و (25 – 33)؟ هل يرجعُ التطابقُ إلى تشابه الحالتين:

المخالطة ثم البين = العهد والجوار ثم الغدر الموجب للتهديد.

يبدو هذا مُحتملاً. إذا كان الأمرُ كذلك فيُمكن القولُ بأن البنيـــةَ الترصيعيــة غيرَ الملحوظةِ، ــ الراجعةَ إلى تمفصلِ أبياتِ القصيدةِ تمفصلاً دَلاليـــاً إيقاعيــاً مخالفاً لتمفصلِ العروضِ ــ كانت تستجيبُ في نظامِها الداخلي لحالـــةِ الشـــاعرِ النفسية، ولموضوعِه. ولهذا البحث مجاله.

لنكْتفِ الآنَ بملاحظةِ الصراعِ بين آليتين : التضمينُ العروضي، والتقطيــــع الترصيعي. فالتضمينُ يحاولُ خلقَ حركةٍ وسرعةٍ داخلَ البيتِ، في حين يعمــــلُ الترصيعُ بتكثيرِه لفُرصِ الوقفِ على إبطاءِ حركةِ القصيــــدة. إن النـــصَّ يبـــدو وكأنَّهُ يتمفصلُ تمفصلاً جُمَليّاً نثرياً، ولكنه، في الواقعِ، يحتفظُ لوحداتِـــــه بقـــدرٍ خفي من التوازنِ، يمكنُ أن نلحظَه بتقطيعِ أبياتٍ من المعلقـــةِ تقطيعـــاً يُراعـــي احتمالاتٍ مختلفة. فلنأخذ قولَه:

وقــــالَ: سأقْضِي حَاجَتِي، ثم اتقـــي عَدُوِّي، بألفٍ، مِنْ وَرَائِـــيٌّ، مُلْجَـــمِ

يمكنُ تقسيمُ البيتِ دلاليا إلى ثلاثِ وحداتٍ:

وقـــال سأقضي حاجتـــي / ثم اتقي عـــدوي بألـــف / مـــن ورائي ملجـــم.

بين هذه الأجزاء أو الفصلاتِ تناسبٌ إيقاعي نســـبي إذا نظرنـــا إلـــى كـــمِّ المقاطعِ دون نظرٍ إلى نسقِها؛ ففيها مـــن المقـــاطعِ الطـــوالِ : 5. 6. 4. ومـــن القصار 4ــ 5ــ 4 أي مجموع : 9. 11. 8.

وهناك إمكانياتُ تقسيمٍ آخرَ يراعي جانباً من التمفصلِ الدلاليِّ وجانبـــاً مـــن الترصيعِ أكبرَ تَدْعمُه القوافي:

وقال: / سأقضي حاجتي، / ثم اتقي عدوي / ، بألف من ورائي / ملجم

فيكونُ نَسَقُه المقاطعي هو :

3 7 8 6 3

فالتقسيم العَروضي قد تحولَ هنا إلى الخلفِ ليصيرَ أرضيةً تُمارس عليها لعبــةُ اختلافِ التمفصلين الدلالي والتَّرصيعي أو ائتلافهما حسب إمكانية القراءة.

و يمكنُ إضافةُ مثالٍ آخر لإبراز هذه الظاهرة، و ليكنْ البيــت الثــاني مــن المعلقة:

دِيــارٌ لَهَــا بِالرَّقْمتيــــن، كأنهــــا   مَراجعُ وشمٍ في نواشرِ مِعْصَــمِ

فالتقطيعُ الترصيعي الدلالي الذي يُساهم فــي التضميــن بتجــاوزه الوقــف العروضي بين الشطرين هو:

ديارٌ لها بالرقمتين / كأنها مراجع وشم / في نواشر معصم

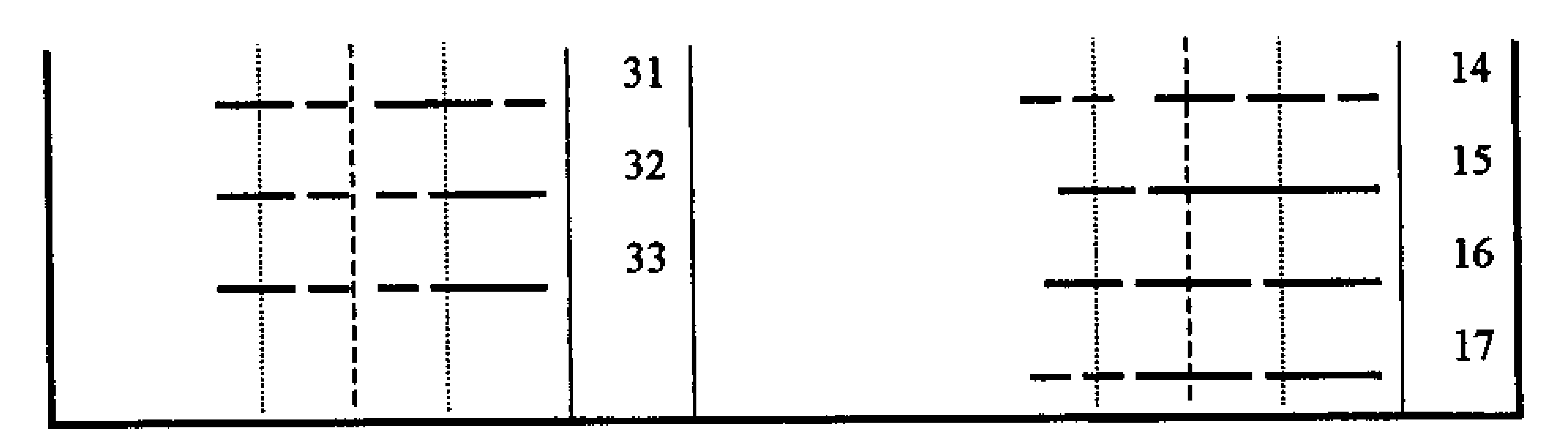
المقاطعُ الطويلة لِــ الفصلات ــ القرائن هي: 4.5.6. والقصــيرة 4.4.4. أي مجموع 8.9.10. وهذا التنازلُ في العدد الإجمــالي للمقــاطع نَســبي لا يُخــل بالتوازُنِ العامّ ويتبع قاعدةً ترصيعيةً تفضل أن يكونَ المتأخرُ أقصرَ من المتقدم.

و الخلاصةُ أن زهيراً قد عمد إلى تقوية التضمين العروضي الداخلي بنظــام الحلقات الترصيعية الصغيرة التي يرصفها فوق النظام العروضي ســواءٌ كــان عدد الفصلات ثلاثة، وهو النموذج الأمثلُ، حيث تشكلُ الفصلةُ المحوريةُ حلقــةً قوية تلحمُ الشطرين. أو كانَ أكثرَ من ذلك. إلا أن الذي يجبُ تسجيله، مرةً بعــد

مرة، هو أن التضمين، عند زهير، قد ركبَ الترصيع. ولذلك فبدل أن يصبح نقيضاً للوزنِ يضيفُ وزنا جديداً تعويضياً.

وقد انتبهَ علماء الشعر إلى طبيعة هذه اللعبةِ النظمية التي يعمد إليها الفحول حين يجمعون بين خطاطتين عَروضيتين يرصفون واحدةً فوق الأخرى، تظهر الأولى في الشعرِ الحُر بالتمثيل البصيري الذي يظهر عدم الاتساق، وتظهر الثانية من التجميع النحويّ للوحدات الإيقاعية المحسوسة. «فيبقى الوعي الإنشادي موزَّعاً بين نَسقين»[1]. كَما يبدو من التقطيع التالي لقصيدةِ زهير المذكورة:

[1] ـــ Mazaleyrat. Eléments. P. 131



ب) إدماج الشطرين

إن استعمالنا لكلمةِ إدماج هنا ينظرُ إلى قولِ ابن رشيق:«**المُدَاخَلُ** من الأبياتِ، ما كان قسيمُه (أي شطرُه) متّصلا بالآخر، غيرَ منفصل عنه، قد جمعتهما كلمةٌ واحدة، وهو **المُدمَج** أيضا»[1].

و قد اخترنا الاقتراحَ للتسمية دون الأول لما يثيرُه هذا من لَبْس (مع المداخلة). و لأننا نسعى لاستعماله ــ كما يتبين من الحديث عن البنية التضمينية عند زهير ــ في معنى أوسعَ يهتمُّ باندماج الشطرين في وحدة دلالية دون اشتراطِ جمعهما بكلمة. و إن كان بَتْرُ كلمةٍ يُمثّلُ المظهرَ المثالي لإدماج الشطرين.

و يبدو أن هذه الظاهرة ترتبطُ بإيقاع البحور، فهي أكثرُ شيوعا، بل رُبما أخص وجوداً،في البُحور القصيرة، خاصة تلك التي تصابُ عروضها بعلةٍ من العللِ تجعلها غيرَ متوازنة مع أول الشطر توازنا ملحوظا ذا مردوديةٍ إيقاعية عند الوقف. كما هو الحال في السريع والمنسرح، بل والعروضِ الثانية من الكامل (فعلن) وفيما دونها من البحور غير أن وجودَه الملحوظ و المحبب للشعراء هو في بحر الخفيف. وقد تنبه البلاغيون إلى ذلك وسجلوه،فذكر ابن رشيق، في سياق حديثه السابق، أن الإدماجَ كثيرُ الوقوع «في عروض الخفيفِ،

[1] ــ العمدة 177/1.

وهو حيث وقعَ من الأعاريض دليلٌ على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقلٌ عند المطبوعين، وقد يستخفُّونه في الأعاريض القصار كالهزج و مربوع الرمل و ما أشبه ذلك»[1].

ولاشك أن هذا التفسيرَ ذو قيمة كبيرة،فنحنُ لم نَعثُر، فيما راجعناهُ من شعرِ الجاهليين، على إدماجٍ في البحور المعتبرةِ طويلة ًالتي يقوم شطراها على توازن داخلي مثل الطويل والبسيط والكامل و الوافر، إلا حين تصاب العروض بعلةٍ تكسرُ توازنَها مع التفعيلة الأخرى. غير أننا نَعتقدُ أن كثافة هذا المقوم في قصيدة ما دون قصيدةٍ من نفس البحر يُفسَّر بأسباب ذاتية، خاصة بالشاعر، أو موضوعية، ترجع إلى طبيعة الأفكارِ المُتَناولة، فيما إذا كانت معقدة أو ذات طبيعة فلسفية. ولعل الشعراء مالوا إلى البحور الخفيفة التي تسمحُ بالإدماج في العصور المتأخرة لهذا الغرض.

كما نسبْنا البنْيَتين السابقتين لشاعرينِ كبيرينِ نجدُ ما يُبررُ ميلنا لنسبة البنية الأخيرة لأبي العلاء المعري، إذ وجدنا قصيدته المشهورة في رثاء أبي حمزة أحسنَ مثال لهذه الظاهرة، فقد بلغَ عدد الأبيات التي تقع القاسمة فيها وسطَ الكلمة 37 بيتاً من مجموع 52 بيتا، هذا بالإضافة إلى حالات الافتقار التي تُهَيمِنُ على بقية أبيات القصيدة. بل يصلُ ترابط الشطرين ومكافحةُ هذا الترابط للوقف إلى حدِّ وقوعِ القاسمةِ على حرفين مُدغمين كما في قوله:

فَالعِراقِيُّ، بعدَهُ، للحجازِيِّ، قَليلُ الخِلافِ، سَهْلُ القِيادِ

ولا يمكن القولُ بأن أبا العلاء هنا إنما يهتمُّ بالمعنى و صياغة جملة في حدود البحر، دون إعارة اهتمامٍ للتقطيع الداخلي، أي أن البيتَ يمكن أن يقرأ

---

[1] ـ العمدة 177/1.

قراءة مرسلة لا تهتم إلاّ بالكمّ و القافية. بل إن البيت يضع معالمَ ينبغي الشعورُ و الإشعارُ بها، وهي معالم ترصيعيةٌ: «فالعراقي» دون فكّ للإدغام تتجاوب مع «للحجازي»، فهما متوازنتان تقطيعياً و تقفيةً، بل فيهما عناصر تجنيسية داخلية:

ف ـ	ل	ع . . . ر	ا	ق	ي
ل ...	ل	ح . . . جـ	ا	ز	ي

فالوقفُ التقطيعي الذي يسمحُ به الموقعان (نهايةُ التفعيلة و نهاية الشطر) يسمحُ بإشباع السكون قبل الإدغام وإظهارِ الحركةِ.

ثم إن تقطيعَ الشطرِ الثاني، بعد ذلك، إلى قَرينتَين مُتوازيتينِ تركيبيا مُتَوازنتيْن صوتيا، كلُّ واحدة منهما قائمة الذات دلاليا، يُشعرُ بأنَّ البيت مكوَّن،في الواقع من أربع وحدات هي:

فالعراقي، للحجازي، قليل الخلاف، سهل القياد

و برغمِ القيمةِ الدلالية الجوهرية لـ «بعدَه» في البيت فإن الإيقاع الرتيبَ يسعى لتنحيتِها عن طريقِه ليجعلها تضيعُ مع الوقفِ بين القرينتين. وقد يُضطر المنشدُ الذي يحرصُ على دلالةِ النص إلى إيقاعِ نبرٍ قوي على «بعدَه» لإبرازها فيحدث بذلك نزوحا عن البنية الإيقاعية للبيتِ، فيكون بذلك عنصرا منشّطا للإيقاعِ لا مفسِدا له.

وإذْ يستأنف أبو العلاء بعد فكّ الإدغامِ مباشرةً مركَّبا جديداً أو فَصلةً جديدةً فإنه يؤكدُ أن الأمرَ إنما يتعلقُ بضرورة التشديدِ على الكلمةِ المبتورة:

وَهو مَن سُخِّرَتْ له الإنْسُ و الجِنْـ ـنُ بما صحَّ من شهادَةِ صَادِ

ج) اعتماد الشطر وَحدةً: الأراجيز

«فرّقَ العلماءُ بين القصيدِ و الرجزِ مُنذ القديمِ، و نظروا نظرةً خاصــةً إلــى الرَّجزِ و الرُّجاز، انتقصوهم فيها، وجعلوهم دون باقي الشعراء، و أنزلوهـم دون منازلهم. و من الواقع أن الرجزَ قلما استعمله أكابرُ شعراء العــرب منــذ أيــام الجاهلية»[1]. وعبَّر أبو العلاء عن هذه المنزلة في رسالة الغفــرانِ بــأن جعــلَ "أبيات" الرُّجاز دون "أبيات الجنة" سُموقا، فقال ابن القارح حين مرَّ بــها: «لقــد صدق الحديث المروي، وإن الرجز لمن سفاسف القريض»[2].

فهل يرجع هذا الاستنقاصُ إلى سهولةِ هذا البحــرِ كمــا ذهــب إلــى ذلــك العَروضيون؟ ومتى كانت السهولة والتعقيــد مقياســا للشــعرية؟ أم إن للرجــز كبحرٍ، ميزةً إيقاعية دون ميزة البحور الأخرى؟ إن التشابهَ الشديدَ بين بِنْيَتــه و بين بنية الكامل، خاصةً حينما يشيعُ الخبنُ في الأخير، يدحضُ هذا الافــتراض في نظري. و مع ذلك فليس ممكنا أن نستعملَ مثل هــذه الاعتبــارات لنضــعَ العَجاج في مصافٍ فحول القصيد مادام القدماء قد رفضوا ذلك.

إن الأمر يرجعُ في نظري إلى نزوعٍ نثريٍّ، يتجلى في تغليب الجملةِ علــى البيت، خاصةً في المشطورِ و المنهوك وما دونَه، وقد انتبه بعض علماءِ الشــعرِ إلى هذه الحقيقة ونازعهم فيها آخرونَ. فــ «المثلَّث عند الخليلِ، و المثنى عنــد الأخفشِ، و الموحدُ عند الجميعِ، سوى ابن إسحاق، من قبيل الأســجاع، لا مــن

---

[1] ــ الدكتور عزة حسن. مقدمة ديوان العجاج 25.

[2] ــ رسالة الغفران 373 ــ 377

و نقله الدكتور عزة حسن في المرجع السابق 21. أضف إلى ذلك أن ابن سلام رتبَ العجاج و ابنه رؤبة في الطبقة التاسعة من فحول الشعراء الإسلاميين. (طبقــات فحــول الشــعراء 737/2).

قبيل الأشعار»[1].

ولمقاومةِ النثريةِ لجأ الرجّاز إلى عدّة إمكانياتٍ أهمُّها مضاعفة القوافي بالتزامها في جميع الأشطر. كما قوَّوا القافيةَ بإجراءات أخرى. كالغرابة المُعجمية والصوتية. وهذا ما لم ينتبه إليه أبو العلاء حينَ عاب قوافي رؤبةَ على لسانِ ابن القارح: "ما كان أكلفك بقوافٍ مُعجبة، تصنعُ رجزا على الطاءِ، وعلى الظاءِ وعلى غير ذلك من الحروف النافرة"[2] إذ لم يُدرك الوظيفة التعويضيةَ التي لعبتها القافيةُ: تكسيرُ الجمل[3]. ولكن أبا العلاء انتبهَ إلى جانب مُهمٍّ متصلٍ بالطبيعة النثرية للرجز حين قال: "ولم تكن صاحبَ مَثَلٍ مذكورٍ". والمثلُ، حسب ما مرَّ من كلام ثعلب، هو النموذج المِثالي للجملة النظمية في

---

[1] ـ السكاكي مفتاح العلوم 544 ويروى أن الخليلَ قال، حينما ردوا عليه: « لأحتجن عليهم بحجة إن لم يقروا بها كفروا». وهو يقصد كلام رسول الله الذي لم يقصد به أن يكون شعراً فخرجَ على مشطور السريع:

هل أنتِ إلا إصبعٌ دميت وفي سبيل الله ما لقيت

نفسه.

وانظر (إعجاز القرآن) للباقلاني ص 56. وفيه:

"وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثيراً وفيه أيضاً: "إن الرجز بشعرٍ أصلا، لاسيما إذا كان منظوراً أو منهوكا". (ص:54).

[2] ـ رسالة الغفران 375.

[3] ـ من القوافي التي تثيرُ الانتباهَ عند العجاج (ط) و(خ). الأولى في أرجوزةٍ من 60 شطرا والثانية في أرجوزة من 41 شطرا. ولمقارنة أولية نظرتُ في ديوان فحلٍ من المعاصرين للعجاج وهو جرير، فوجدت أن هذين الصوتين لم يَردا عندَه في القصيد، وكل ما هنالك خمسة أشطرٍ من الرجز على قافية (ط) وأربعة على قافية (خ). وهذا، في نظري، أمرٌ ذو دلالة كبيرة (انظر شرح ديوان جرير 332-333، 114). ويمكن أن نضيف إلى وسائلِ تجاوز النثرية الميل إلى الغريب. وخاصة في القوافي.

الشعر الكلاسيكي، إذا جاز أن نتحدثَ عن جملة نثريـــة، وجملـــةٍ نظميـــةٍ[1] ولا يتعلق الأمرُ بعمق الفكرة فحسب، كما يتبادرُ إلى الذهن.

ونقدم هنا مِثالا يُلاحظ فيه القارئ ابتداءَ بعـــضِ الأشـــطر بحـــرفِ الجـــر والظرفِ، وهو أمرٌ قليلٌ، إن لم يكن مُنعدما، في القصيدِ. كما يلاحـــظُ تماســـك الأشطر كسلسلةٍ وثيقة الترابط[2]:

1) الحَمْـــدُ للـــهِ الـــذي اسْـــتَقَلَّتِ
2) بإذنِـــهِ الســـماءُ واطْمـــأنَّتِ
3) بإذْنِـــهِ الأرضُ ومـــا تَعَتَّـــتِ
4) وَحَـى لـــها القـــرارَ فاسْـــتقرَّتِ
5) وشَـــدَّها بالراســـياتِ الثُّبـــتِ
6) رَبُّ البـــلادِ والعبـــادِ القُنَّـــتِ
7) والجـــاعلُ الغيـــثَ غيـــاثَ المُســـنتِ
8) والجـــامعُ النـــاسَ ليـــومِ الموقـــتِ
9) بعد الممـــاتِ، وهـــو مُحيـــي المُـــوَّتِ
10) يـــومَ تـــرى النفـــوسُ مـــا أعـــدَّتِ
11) مـــن نُـــزُلٍ إذا الأمـــورُ غُبَّـــتِ
12) من سعْيِ دُنيا طـــالَ مـــا قـــدْ مُـــدَّتِ
13) حتـــى انقضَـــى قضاؤُهـــا، فـــأدتِ
14) إلـــى الإلـــهِ خَلقَـــه إذْ طَمَّـــتِ ...الخ

---

[1] ــ يبدو وكأن هذا الأمرَ صار مُلحاً، والواقع أننا نقاومُ إغراءً بإنجازِ دراسةٍ من هذا القبيـل انطلاقاً من ديوان العَجاج.

[2] ــ ديوان العجاج 266.

لا نريدُ أن نخوضَ في تعبيرية هذا الترابط الذي يصـــور حركـــةَ الوجــودِ الدائبة المتسارعة. فالذي يهمنا أن الراجزَ وضعَ حلقاتٍ بين الأشـــطر، أو هـــي موضوعةٌ في الأصل بين مجموعةٍ من الأفكار النثريةِ المسترسلة، ثم عمِد هـــو إلى تكسيرِها بالقوافي. فيمكنُ كتابةُ هذا الكلام حسبَ الجملِ أو الفصلاتِ علـــى الشكل التالي[1]:

أ ــ (1) الحمد لله الذي استقلتِ (2) بإذنه السماءُ.

ب ــ واطمأنتِ (3) بإذنه الأرض، وما تعتَّتِ.

ج ــ (4) وحَى لها القرارَ فاستقرت.

د ــ (5) وشدها بالرسياتِ الثبتِ (6) ربُّ البلادِ والعبادِ القُنت.

هـ ــ (7) والجاعلُ الغيثَ غياثَ المُسنتِ.

و ــ (8) والجامعُ الناسَ ليومِ الموقتِ (9) بعدَ المماتِ.

ز ــ وهو محيي المُوت (10) يوم ترى النفوس ما أعدت (11) من نـــزل، إذ الأمور غبت (12) من سعي دنيا طالَ ما قد مُدت (13) حتى انقضـــى قضاؤهـــا فأدت (14) إلى الإله خلقه إذ طمت (15) غاشية الناس التي ... الخ.

فهناك سبعُ جمل على الأكثر تستوعبُ أربعة عشر شطرا. وإذا أمكن اتســاقُ التمفصلين مرتين، فإن الجُملة الأخيرةَ قد ضمَّت، وحدها، ستةَ أشطر، ولا تــزالُ مفتوحةً تستوعبُ السابعَ وما بعده.

ويمكن في حالاتٍ كثيرةٍ ممَّا أوردناهُ هنا الحديثُ عما أسماهُ علماءُ القـــراءاتِ قُبحَ الابتداءِ، فهناك حالاتٌ قد يكونُ الوقف فيها ممكنا، والابتداءُ بعدهـــا قبيـــح. خاصة الابتداءَ بحروفِ الجر، والظرفِ و"حتى" ..الخ من كـــل مـــا لا يســـتقِلُّ بمعناه "فلا يجوزُ الابتداء (عند علماء القراءات) إلا بمســـتقلٍّ بـــالمعنى، مـــوفٍ

[1] ــ نشير إلى الأشطر بالأرقام وإلى الجُمل والمركبات بالأحرف.

بالمقصودِ[1].

وقد يبدو للقارئ العَادي أن الأرجوزة تعتمدُ في تقطيعها على القافية وحدَهـــا إذ لا نجد داخلَ الأبياتِ ترصيعاً ملحوظاً. والواقـــعُ أن هنـــاك قوافـــيَ داخليـــةً تعاكسُ هي الأخرى المسارَ النثري للأرجوزةِ. فبحـــــر الرجـــز مـــن البحـــور الصافية، ذاتِ الطابع الرتيبِ، التي يمكن إلقاؤها إلقاءً عروضياً دون عناء:

الحمد للْـــ/ـــلَه الذي اسْـــ/تقلتِ

وهو في ذلك مثلُ الكامل. ولذلك قد يلجأُ الراجز إلى تقفيةِ هــــذه التفعيـــلاتِ تقفيةً خفيةً إذْ لا يسندها تمفصُل تركيبي[2]. فلْنُلاحظْ أن قوافـــي التفعيـــلاتِ فـــي الأشطرِ المسجلة هنا هي:

6 ل
5 م
5 ن
3 هـ
3 س
2 ي
5 مختلفة

نلاحظ من الناحية الكمية، أن هناك ثلاثةَ أصواتٍ مهيمنة على تفعيلاتِ هـــذه الأشطر غير أن هناك جانبا آخرَ له قيمته، وهـــو اختـــلافُ بنيتـــي الوحدتيـــن

---

[1] ــ النشر 230.

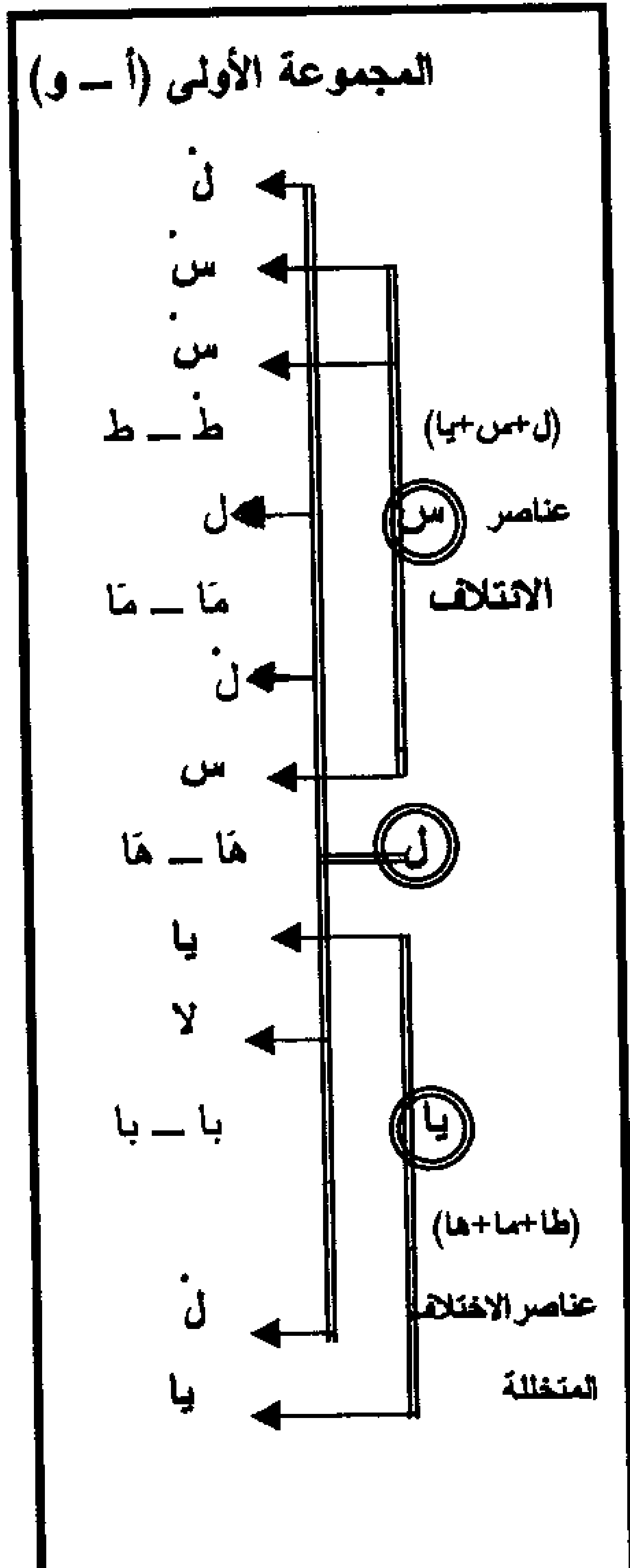
[2] ــ كما قد يعمد إلى إيقاع تمفصل تركيبي على التقطيع الوزني كما في قوله:

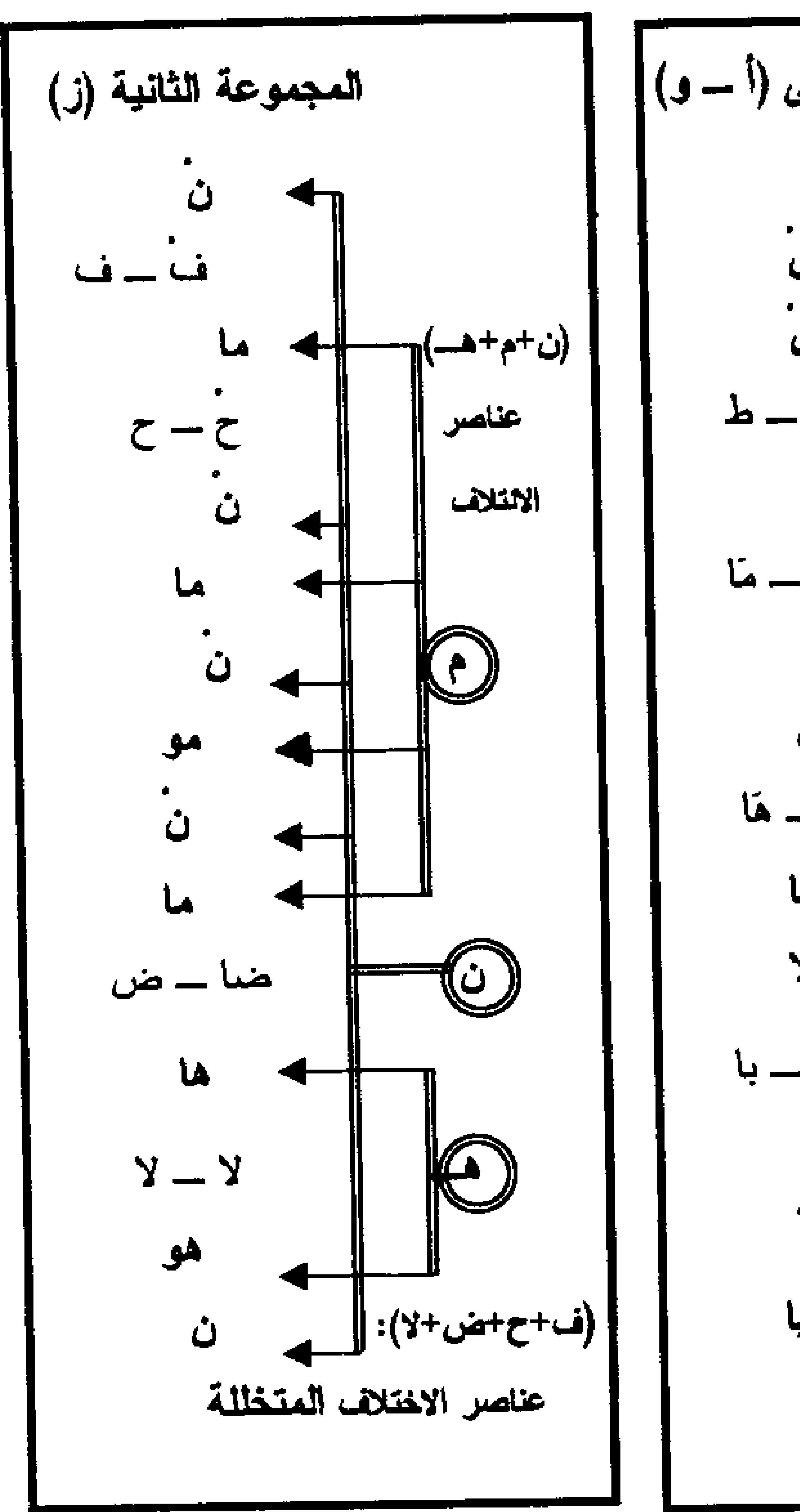
والرِّخْوَ عَنْ / جُوّارِهِ / كالمُهْتَضَمْ

(ديوان العجاج 278).

الدلاليتين. فالجمل الخمسُ الأوائل تدورُ حول قدرةِ اللهِ عامة، والجملة السادسة الأطول تتحدث عن يوم الحشر، وهي تكون حركة ثانية في نمو الأرجوزة، ومع هذا الاختلاف الدلالي اختلافُ البنية القافوية المذكورة.

نشخص ذلك بما يلي، مع إهمال قوافي الأشطر:





كما تحاشينا هنا الحديثَ عن العلاقة بين البنية الصوتية والمضمون، نتحاشى الحديثَ عن تفاعلِ البنيتين: بنية الائتلاف وبنية الاختلافِ، وضرورةِ إحداهما لبروزِ الثانية: فلذلك موضِعة من هذا البحث. وكل همّنا أن نُبرز عناصر التعويض الظاهرةِ والخفيةِ التي يلجأ إليها الراجزُ في مقاومةِ هَيمنةِ الجملِ النثريةِ المتمردة على قوانين النظم : الاتساق.

لاحقـة

نموذج لعلاقة التوازن بالموضوع : التعداد

لابدَّ لدارس الموازنات في الشعر من مراعاةِ الموضوعـاتِ التـي يتناولُـها الشعراءُ، فمن الأغراضِ ما يقتضي نوعاً توازنياً مُعينا، أو يناسبُه مناسبةً تجعـلُ الشعراءَ أميل إليه. وتقديمُ حُكم في هذا الصدد يقتضي دراسةً مفصلةً لأغـراضِ الشعر في عشراتِ الدواوينِ من عُصورٍ مختلفة. ونكتفي نحنُ بتقديمِ ظاهرةٍ قـد تكونُ دالةً ومثيرة للاهتمام. يتعلقُ الأمرُ بتعداد الخصالِ والصفاتِ في الوصـفِ والمدحِ والرثاءِ وتفصيل أوجهِ الكلامِ. ففي هذه الأحوال يكون التقسـيمُ الدّلالـي (مجموعةٌ من الصفاتِ أو من الأحكامِ والأفكار) مُواتياً لتقديمِ الكلامِ في وحـداتٍ توازنيةٍ متناسبة: إما أن تكونَ منفصلةً في صيغٍ صرفيةٍ أو تقطيعيـةٍ متوازنـةٍ، وإما أن تكونَ تراكيبَ نحويةً متوازيةً[1].

إن هذه الظاهرةَ كثيرةٌ في الشعر الذي يختلطُ فيه البكـاءُ بالتـأبينِ كبعـضِ هاشميات الكميت ومراثي الخنساء.

يمكنُ أن نُمثّل بميميةٍ للكميت في بني هاشمٍ، وهي قصيدةٌ تقوم أساساً علـى توازن الصيغِ صرفياً وتقطيعياً، وتوازي التراكيب، مع دعم ذلك كلّـه بـالترديدِ والاشتقاقِ، ومنها[2] :

---

[1] ـــ انظر 458. 11. Poétique وانظر مقدمة
Molino (J) et Tamine (J). introduction à l'analyse linguistique de la poésie.
ومقدمة "بنية اللغة الشعرية" لـ جان كوهن.

[2] ـــ هاشميات الكميت. 4-7.

1. مَنْ لِقَلْبٍ مُتَيَّمٍ مُسْتَهامِ   غَيرَ مَا صَبْوَةٍ وَلاَ أحْلاَمِ

2. طَارِقَاتٍ وَلاَ اذِّكَارِ غَوَانٍ   وَاضِحَاتِ الخُدُودِ كَالأرْآمِ

3. بَلْ هَوَايَ الَّذِي أجُنُّ وأُبْدِي   لِبَنِي هَاشِمٍ فُرُوعِ الأنَامِ

4. لِلْقَرِيبِينَ مِنْ نَدًى، وَالبَعِيدِينَ مِنَ الجَوْرِ فِي عُرَى الأحْكَامِ

5. وَالمُصِيبِينَ بَابَ مَا أخْطَأَ النَّاسُ وَمُرْسِي قَوَاعِدِ الإسْلاَمِ

6. وَالحُمَاةِ الكُفَاةِ فِي الحَرْبِ إنْ لَفَّ ضِرَامٌ وَقُودَهُ بِضِرَامِ

7. وَالغُيُوثِ الذِينَ إنْ أمْحَلَ النَّاسُ فَمَأْوَى حَوَاضِنِ الأيْتَامِ

8. وَالوُلاَةِ الكُفَاةِ لِلأمْرِ إنْ طَرَّقَ يَتْنَا بِمُجْهَضٍ أوْ تَمَامِ

9. والأُسَاةِ الشُّفَاةِ لِلدَّاءِ ذِي الرِّيبَةِ والمُدْرِكِينَ بِالأوْغَامِ

10. والرَّوايَا التي بِهَا يَحمِلُ النَّاسُ وُسُوقَ المُطَبَّعَاتِ العِظَامِ

11. والبُحُورِ التي بِها تُكشَفُ الجِرَّةُ والدَّاءُ مِنْ غَلِيلِ الأُوَامِ

12. لِكَثِيرِينَ طَيِّبِينَ مِنَ النَّاسِ وبَرِّينَ صَادِقِينَ كِرَامِ

13. لِلذُّرَى فَالذُّرَى مِنَ الحَسَبِ الثَّاقِبِ بَينَ القَمْقَامِ فَالقَمْقَامِ

14. واضِحِي أوْجُهٍ كِرَامِ جُدُودٍ   واسِطِي نِسْبَةٍ لِهَامٍ فَهَامِ

15. رَاجِحِي الوَزْنِ كَامِلِي العَدْلِ في السِّيرةِ طَبِّينَ بالأمورِ العِظَامِ

16. فَضَلوا النَّاسَ في الحَدِيثِ، حَدِيثاً   وَقَدِيماً فِي أولِ القُدَّامِ

17. مُسْتَبِدِينَ مُتْلِفِينَ مَوَاهِيبَ مَطَاعِيمَ غَيْرَ مَا أبْرَامِ

18. مُسْتَفِيدِينَ مُفْضِلِينَ مَسَامِيحَ مَرَاجِيحَ فِي الخَمِيسِ اللُّهَامِ

19. وَمَدَارِيكَ لِلذُّحُولِ مَتَارِيكَ، وإنْ أُحْفِظُوا، لِعُورِ الكَلاَمِ

20. لا عُرَاهُمْ تُحَلُّ لِلْمَنْطِقِ الشَّغْبِ وَلاَ لِلْطَّامِ يَوْمَ اللِّطَامِ

21. أبْطَحِيِّينَ أرْيَحِيِّينَ كَالأنْجُمِ ذاتِ الرُّجُومِ والأعْلاَمِ

27. أسَدُ حَـربٍ، غُيُوثُ جَـدبٍ، بَهَاليـــلُ، مَقَاويـلُ، غيْرَ ما أفـــدَامِ

وتسيرُ القصيدةُ على هذه الوتيرة، بل يعمدُ الشاعرُ إلى تعقيدِ البنيةِ الوزنيـةِ بالقلب في مثل قولِه في الرسولِ:

49. خيْرَ مُسْــتَرْضَعٍ وخَـيْرَ فَطِيـمِ وَجَنِيـنٍ أُقِـرَّ فـي الأرْحَـامِ
50. وَغُلاَمـاً، وَنَاشِـئاً، ثُـمَّ كَـهْلاً خَـيْرَ كَـهْلٍ، وناشِـئٍ، وَغُـلاَمِ

يلاحظُ في هذا البيت، كما في أبياتٍ أخرى كثيرة من هذه القصيـدةِ، فـرطُ الإحساسِ بالتقطيع العَروضي، يتجلى ذلك في محاولة مقابلةِ التفعيلاتِ من صيغٍ صرفيةٍ أو مركباتٍ:

وَغُلاماً	وناشئاً	ثُمَّ كَهْلاً	خَيْرَ كَهْلٍ	وَنَاشِئٍ	،وغُلاَمِ
فعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن

ومع ذلك فإن الحساسيةَ الترصيعيةَ قد تطغـى علـى الإطـارِ العَروضـي فتفرضُ نظامَها التقطيعي، كما في البيت 18:

مُسعفين	مفضلين	مساميحُ	مراجيحُ	في الخميسِ	اللُّهـامِ
فاعلاتُ	فاعلات	مفاعيلُ	مفاعيل	فاعلاتن	فعولـن

ولعل هذا ما جعل بشارا ينكرُ شاعرية الكميت[1] كما أنكرها حماد ونسبه إلـى الخطابة[1]. فالحقُّ أن الوزنَ لم يعدْ يتجـاوزُ الإطـارَ الخـارجي الـذي تملـؤه الموازنات الترصيعية وتفرضُ عليه سلطتها.

---

[1] ـ الأغاني 219/3.

وتذكرنا قصيدةُ الكميت بمجموعةٍ من القصائدِ الرثائيةِ القديمة المَبنيةِ على صيغٍ من هذا القبيلِ، من أقربها إليها، قصيدةُ أمية بن أبي الصلت في قتلى قريشٍ يومَ بدر، ومنها[2]:

8. شُمطٌ وشُبَّانٌ بَهَاليلُ مَغَاويرُ وَحَاوِح
9. ألاَ تَرَونَ كَمَا أرَى ولَقَدْ أبَانَ لِكُلِّ لاَمِحْ
10. أنْ قدْ تَغَيَّرَ بَطْنُ مَكَّةَ، فَهْيَ مُوحِشَةٌ الأبَاطِحْ
11. مِنْ كُلِّ بِطْرِيقٍ لِبِطْرِيقٍ، نَقِيٌّ الثَّوْبِ وَاضِحْ
12. دُعْمُوصِ أبْوَابِ المُلُوكِ، وَجَائبِ لِلْخَرْقِ فَاتِحْ
13. ومِنَ السَّرَامِطَةِ الخَلاَ جِمَةِ المَلاَوِثَةِ المَنَاجِحْ
14. القَائلِينَ الفَاعِلِينَ الآمِرِينَ بِكُلِّ صَالِحْ
15. المُطْعِمِينَ الشَّحْمَ فَوْقَ الخُبْزِ، شَحْماً كَالأنَافِحْ
16. نُقُلُ الجِفَانِ مَعَ الجِفَانِ إلَى جِفَانٍ كَالْمَنَاضِحْ
17. لَيْسَتْ بِأصْفَارٍ لِمَنْ يَعْفُو، وَلاَ رُحٌّ رَحَارِحْ
18. لِلضَّيْفِ ثُمَّ الضَّيْفِ بَعْدَ الضَّيْفِ والبُسْطِ السَّلاَطِحْ
19. وَهُبُ المِئِينَ مِنَ المِئِينَ إلَى المِئِينَ مِنَ اللَّوَاقِحْ
20. سَوْقَ المُؤَبَّلِ لِلْمُؤَبَّلِ صَادِرَاتٍ عَنْ بَلاَدِحْ

سيلاحظُ القارئ مدى حِرص الشاعر أحيانا على تقفيةِ التفعيلاتِ تقفياتٍ ممدودةً تبترُ الوحداتِ الدلاليةَ الأكثرَ تماسكاً، وتحاولُ أن تكونَ عقباتٍ في سبيلِ تدفق المعنى المتدفق نحو القافية مُدمِجا الشطرين. تأمل قوله:

---

[1] ـــ الموشح 196.

[2] ـــ ديوان أمية بن أبي الصلت 246.

13. ومن السرا / مطة الخلا / جمة الملا / وثة المناجح

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

.........را ....لا ......لا

14. القائليـ/ـن الفاعليـ/ـن الآمريـ/ـن بكل صالح

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلـن / متفاعلاتن

لي / ...... لي / ...... ري

وهذه الطريقةُ في موازنة الصيغِ والتراكيب ومقابلتها بالتفعيلات وترديد الألفاظِ مما يتخللُ مراثي لبيد أيضا، فمن ذلك قولُه (والشاهد معلم بخطٍّ)[1]:

1. إنَّمـا يَحْفَـظُ التُّقَـى الأبْـرَارُ وإلـى اللهِ يَسْـتقِرُّ القَـرارُ
2. وإلى اللهِ تَرْجِعُـونَ وَعِنْـدَ الـلـهِ وِرْدُ الأمُـورِ والإصْـدَارُ
3. كلُّ شيْءٍ أحْصَى كِتابـاً وعِلْمـاً، ولَدَيْـهِ تَجلَّـتِ الأسْـرارُ
4. يَـومَ أرْزاقُ مَـنْ يُفَضَّـلُ عُـمٌّ مُوسَـقاتٌ / وحُفَّـلٌ / أبْكَـارُ
5. فَاخِرَاتٌ / ضُرُوعُها / في ذُراهـا وأنـاضَ العيـدانُ والجَبَّـارُ
6. يومَ لا يدلُّ المدارس فـي الرحـمـةِ إلا بـراءة واعتـذارُ
7. وحسـانٌ / أعدهـن لإشهـا دِ، وغفـر الـذي هـو الغفَّـارُ
8. ومقامٍ / أكْـرِمْ بـهِ / مِـنْ مَقـامٍ وهَـوادٍ / وسـنةٍ / ومَشـارُ
15. هَلكتْ عـامِرٌ فَلَـمْ يَبـقَ منـها بريـاضِ الأعـراف إلاَّ الدِّيـارُ
16. غَـيْرُ آلٍ / وَعَثَّـةٍ / وعَريـشٍ ذَعذَعَتْـها الرِّيـاحُ والأمطـارُ
17. وأرى آل عـامرٍ ودَّعُونـي غَيْرَ قَـومٍ/ أفْراسُـهم/ أمْـهارُ
18. وأَقِفيـها / بكـل ثغـر مَخـوفٍ هُمْ عليْها /، لعمرُ جَدِّي، نُضَـارُ

[1] ـ ديوان لبيد 76-77.

وإن دراسةً مستقصيةً لجديرةٌ بالمصادقة على وجودِ علاقةٍ بين هذه البنيـــاتِ وبينَ البحورِ المختارةِ لها أو التي نستوعبُها. ويبدو السريعُ والكاملُ ومجـــزوءُه أكثرَ ملاءمةً لهذه الكتابةِ التقطيعيةِ التي لا نشكُّ في أن الترنُّمَ والنواحَ أو الغنـــاء قد لعبا دورا أساسياً في تحديد القالبِ التوازني المناسب لها.

هذا، ونجدُ منحًى توازنيا شبيهاً بالأولِ في تقاليدِ وصفِ الناقةِ، فقـــد تنـــاقلَ الشعراءُ الجاهليونَ مَجموعةً من الصفاتِ صاغوها في صيغٍ صرفيةٍ وتراكيـــب تُسند بعض هذه الصفاتِ إلى بعض. ونعتقدُ أن كثيراً من هذه الصيغِ والـتراكيب قد آل إلى الشعراء المخضرمين وتردَّدَ فـــي شـــعرهم دون إبـــداع أو إضافـــةٍ. وأحسن خزانٍ لذلك قصيدةُ كعب بن زهير "بانت سعاد".

إن وصف الناقة في هذه القصيدة (الأبيات 14-35) يحتوي عدداً كبيراً مـــن الصيغ الصرفية المتماثلة والمتضارعة التي تتجاوبُ أفقياً وعموديـــاً خاصـــة إذا نظرنا إلى تجاوبِ الصيغِ الصرفيةِ في القافيةِ حيث يتبادلُ الردفَ بـــالواو مـــع الردفِ بالياءِ. نوردُ هنا أبياتا منها[1]:

14. أمْسَتْ سُـعادُ بِـأرْضٍ لا يُبَلِّغُـها	إلاَّ العِتاقُ النَّجيبـاتُ المَراسِـيلُ
15. ولـــن يُبَلِّغَـــها إلاَّ عُذافِـــرَةٌ	فيها على الأيْنِ، إرْقـالٌ وَتَبْغِيـلُ
18. ضخـمٌ مُقَلَّدُهـا، فَعْـمٌ مُقَيَّدُهـا	في خَلْقِها عنْ بناتِ الفَحْلِ تَفْضيلُ
19. غَلْباءُ وَجْنـاءُ عُلْكُـومٌ مُذَكَّـرَةٌ	فـي دَفِّها سَعَـةٌ، قُدَّامَهـا ميـلُ

[1] ـ شرح ديوان كعب بن زهير للسكري. الدار القومية. القاهرة 1950. ص:9-10. وربمـا أثارت هذه التوازنات ريبة نقلةِ الشعر ومحققي الدواوين باعتبارها صنعة لا تلائم شعر الطبع، وربما أنزلوها إلى حاشية النسخ المحققة أو أخروها إلى الملحقات المشكوك فيها. وهذا مصير البتين 18،19 والبيت المشهور(في حاشية الديوان.ص6):

هيفاء مقبلة، عجزاء مدبرة لا يشتكى قصر منها ولا طول

خاتمة القسم الثاني

في البلاغة القديمة كما في الشعرية الحديثة يحتلُّ البنــــاء الصوتــــي للشـــعر مكانةً بارزةً في تحليل بنيته اللسانية، الأمرُ الذي جعل بعض الدارسين يعـــالجون "بنية اللغة الشعرية" في مستويين كبيرين فقط هما المستوى الصوتي والمســـتوى الدلالي.

وقد لاحظنا من خلال تجربتنا التعليمية أن الطالب (وربما المـــدرس أيضـــا) يقف في الغالب حائراً أمامَ المستوى الأول (الصوتي) فلا يعدو أن يذكر البحـــر ونوع القافية، وما هنالك من تجنيس صريح مُبتذل، دون أن يصل إلـــى كشْـــف البنيات الصوتية الكامنة التي تفعل بالحضور والغيـــاب، ودون كشـــف لأوجـــه التفاعل الصوتي الدلالي الذي يعتبر شرطا للفاعلية الصوتية.

مُساهمة منا في تجاوز هذا الواقع قدمنا في هذا القســـم محاولـــة لاســـتجلاء فعالية التوازنات الصوتية في الشعر العربي القديم، مضيفين بذلك لبنة تطبيقيـــة إلى الجهد التنظيري الذي بذلناه في كتابنا البنية الصوتية في الشعر.

إن عملنا في هذه الدراسة لا يعدو البحثَ عن الخطـــوط الطويلـــة لتجليـــات الموازنات الصوتية وفاعلياتها في الشعر القديم. والتقدم في هذا المجال يقتضـــي كما ذكرنا سابقا، دراسة مفصلة للدواوين والأغراض والعصور الأدبية. وهـــذا عمل سيساهم فيه عشراتُ الباحثين إذا كُتب له أن يُنجز، علـــى أننـــا عـــاقدون العزم على الاستفادة من هذه المادة وتطويرها مستقبلا في اتجاه تفسيري.

المصادر والمراجع

1 ــ **"أدبية النص في البلاغة العربية، في ضوء المشروع والمنجز من كتاب سر الفصاحة"**، محمد العمري، مجلة دراسات أدبية، العدد 4، سنة 1986.

2 ــ **تاريخ الشعر العربي، حتى القرن الثالث الهجري**. نجيب محمد البهبيتي. مكتبة الخانجي، دار الكتاب القاهرة. بيروت 1967.

3 ــ **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**. طه إبراهيم أحمد. دار الحكمة بيروت.

4 ــ **البديع. عبد الله بن المعتز**. تحقيق وتقديم كراتشقوفسكي لندن 1935.

5 ــ **البرهان في وجوه البيان**، إسحاق بن وهب، تحقيق وتقديم حفني شرف، مكتبة الشباب 1969.

6 ــ **بنية اللغة الشعرية**، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط دار توبقال الدار البيضاء 1986.

7 ــ **البيان والتبيين**، أبو عثمان الجاحظ. تحقيق عبد السلام محمد هارون.

8 ــ **تحرير التحبير**، ابن أبي الاصبع، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1983.

9 ــ **حسن التوسل**، شهاب الدين محمود، طبع بالعراق.

10 ــ **حوار مع الدكتور عبد الله الطيب**، مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد 2، 1986.

11 ــ **الحيوان**، أبو عثمان الجاحظ، عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي.

12 ــ **الخصائص**، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد النجار، دار الهدى، بيروت.

13 ــ **الخطابة العربية في عصرها الذهبي**. إحسان النص. دار المعارف مصر 1969.

14 ــ **دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني**. تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي وإشراف رشيد رضا.

15 ــ **دار الطراز في عمل الموشحات**، ابن سناء الملك، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر.

16 ــ **ديوان امرئ القيس**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف مصر.

17 ــ **ديوان أمية بن أبي الصلت**. جمع وتحقيق ودراسة الدكتور عبد الحفيظ السطلي. دمشق 1977.

18 **ديوان البحتري**. تحقيق حسن كامل الصيرفي، ذخائر العرب (34) المجلد الأول المعارف 1963.

19 ــ **ديوان بشار بن برد**. جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة بيروت

20 ــ **ديوان الحُطيئة** من رواية ابن حبيب، شرح السكري. دار صادر بيروت 1967.

21 ــ **ديوان حسان بن ثابت**، طبعة دار صادر، بيروت.

22 ــ **ديوان الخنساء**. دار الأندلس بيروت 1978.

23 ــ **ديوان ذي الرمة**. ط كمبردج 1919.

24 ــ **ديوان رؤبة بن العجاج = مجموع أشعار العرب**.

25 ـ **ديوان العجاج**. رواية الأصمعي وشرحه. تحقيق عـزة حسـن. مكتبـة دار الشروق بيروت.

26 ـ **ديوان كعب بن زهير**. صنعة السكري. القاهرة 1965.

27 ـ **ديوان لبيد**. ط. دار صادر. بيروت.

28 ـ **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعـارف 1977.

29 ـ **ديوان الهذليين**. دار الكتب القاهرة 1954.

30 ـ **رسالة الغفران**. أبو العلاء المعري. تحقيق عائشة عبد الرحمـان بنـت الشاطئ. دار المعارف مصر 1963.

31 ـ **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتـها**. عبـد الله الطيـب. الـدار السودانية الخرطوم 1970.

32 ـ **أسرار البلاغة**. عبد القاهر الجرجاني. دار المعرفة بيروت 1981.

33 **شرح ديوان أبي تمام**. ضبط وشرح إليا الحـاوي. دار الكتـاب اللبنـاني. بيروت.

34 ـ **شرح ديوان جرير**. محمد عبد الله الصاوي. دار الأندلس بيروت.

35 ـ **شرح ديوان حسان** بن ثـابت الأنصـاري. تصحيـح عبـد الرحمـن البرقوقي. دار الكتاب العربي بيروت 1981.

36 **شرح ديوان صريع الغواني** مسلم بن الوليد الأنصـاري. دار المعـارف مصر.

37 **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**. صنعة أبـي العبـاس ثعلـب. تحقيـق فخر الدين قباوة. منشورات دار الآفاق الجديدة 1982.

38 ـ **شرح الفوائد الغياثية**. المـلا عصـام الديـن. دار الطباعـة العـامرة 1312هـ.

39 ـ **شرح الفوائد الغيائية**، الملا عصام الدين، دار الطباعة العامرة 1312هـ.

40 ـ **شرح نهج البلاغة**، ابن أبي الحديد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر 1979.

41 ـ **الشعر الشعبي العربي**. حسين نصار. دار الرائد العربي بيروت 1982.

42 ـ **الشعر والشعراء**. ابن قتيبة. تحقيق مُفيد قميحة. دار الكتب العلمية بيروت 1981.

43 ـ **طبقات فحول الشعراء**. محمد بن سلام الجمحي. محمود محمد شاكر. مطبعة المدني القاهرة.

44 **كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر**، أبو هلال العسكري، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، 1981.

45 **طبقات الشعراء**، ابن المعتز، دار المعرفة، مصر 1976.

46 ـ علوم **البلاغة**، للمراغي.

47 ـ **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**. الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل بيروت 1972.

48 ـ **عيار الشعر**. محمد أحمد بن طباطبا العلوي. دار الكتب العلمية بيروت 1982.

49 ـ **كتاب الأغاني**. أبو الفرج الأصفهاني. تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء. دار الثقافة بيروت 1981.

50 ـ **المغني في أبواب التوحيد والعدل**. القاضي عبد الجبار. تحقيق أمين الخولي مصر 1960.

51 ـ **مفتاح العلوم**. أبو يعقوب السكاكي ضبطه وشرحه نعيم زرزور. بيروت 1983.

52 **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. شوقي ضيف. دار المعارف مصر 1965.

53 **قواعد الشعر**، أبو العباس ثعلب، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر 1948.

54 ـ **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق محسن عياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت 1981.

55 ـ **الكشاف**، محمود الزمخشري، رتبه وضبطه مصطفى حسين أحمد، مطبعة الاستقامة، القاهرة 1946.

56 ـ **نقد الشعر**. أبو الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة 1978.

57 ـ **المثل السائر**، ضياء الدين ابن الأثير، ط. مصطفى الحلبي، مصر 1939.

58 ـ **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، أبو عبد الله محمد القاسم السجلماسي، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط.

59 ـ **نقد الشعر**، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978

60 ـ **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، المرزباني أبو عبد الله محمد، المطبعة السلفية، القاهرة 1943.

61 ـ **الهاشميات**. الكميت بن زيد. مطبعة الموسوعات مصر 1921.

62 ـ **"المنهج الشكلي"** بوريس اخنبوم. ضمن نصوص الشكلانيين الروس. جمع تودوروف (تـ) ترجمة إبراهيم الخطيب.

63 ـ **الموازنة بين أبي تمام والبحتري.** أبو القاسم الآمدي تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف مصر 1972.

64 ـ **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء.** المرزباني أبو عبيد الله محمد. المطبعة السلفية القاهرة 1343هـ.

65 ـ **يتيمة الدهر.** الثعالبي. دار الكتب العلمية 1979.

66 **Cohen Jean** Structure du langage poétique Flammarion. Paris 1966.

67 **Jakobson (R).** a. Essais de linguistique générale. Ed. Minuit. Paris 1963.
b. Huit questions de poétique. Coll. Ponts. Ed. Minuit. Paris.1977

68 **Mazaleyrat (J).** Elément de la métrique française. Armond Colin. Paris. 1983.

69 **Mesdronnic Henri** Critique du rythme, anthropologie historique du langage. Ed. Verdier 1982.

70 **Molino (J) et Tamine** Introduction à l'analyse linguistique de la poésie. P.U.F. 1982.

71 **Rwet (J).** "Parallélisme et déviation en poésie" in langue. Discours, société pour Emile Benveniste. Ed. Du Seuil Paris 1975.

اقتصرنا على ما أحلنا عليه مباشرة، ويمكن الرجوع إلى كتابنا "البنية الصوتية في الشعر" للحصول على ببليوغرافية وافية عن الموضوع.

فهرس الموضوعات

القسم الأول

الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية

(7 ـ 132)

القسم الثاني

اتجاهات التوازن الصوتي ي الشعر العربي

(133 ـ 152)

الفصل الثاني: التوازن والدلالة
(203 ـ 252)